Маленький Мышонок
Кто живет в воде

Вышел
Месяц из
тумана
Вынул
Ножик
из карман
Буду резать
буду бить
Все равно
тебе водить

Авангард, остановленный на бегу

ИЗДАТЕЛЬСТВО «АВРОРА» · ЛЕНИНГРАД

П. 2008

Авторы статей Е. Ф. КОВТУН,
М. М. БАБАНАЗАРОВА, Э. Д. ГАЗИЕВА

Авторы-составители С. М. ТУРУТИНА,
А. Б. ЛОШЕНЬКОВ, С. П. ДЬЯЧЕНКО

Фотограф А. Ф. СЯГИН

Художники С. П. ДЬЯЧЕНКО,
А. Б. ЛОШЕНЬКОВ, А. Ф. СЯГИН

Консультант по вопросам экологии
кандидат географических наук
К. В. ЦЫЦЕНКО

Редактор М. Н. ГРИГОРЬЕВА

СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ

Аснова	Ассоциация новых архитекторов (1923—1932)
АХП	Архив художественных произведений
АХРР	Ассоциация художников революционной России (1922—1928)
АХР	Ассоциация художников революции (1928—1932)
ВПХО	Всесоюзное производственно-художественное объединение имени Е. В. Вучетича, Москва
ВСХВ	Всесоюзная сельскохозяйственная выставка
Вхутеин	Высший государственный художественно-технический институт (1926—1930), Москва, Ленинград
Вхутемас	Высшие государственные художественно-технические мастерские (1921—1922), Москва, Петроград
ВЧК	Всероссийская чрезвычайная комиссия (1917—1919)
ГИНХУК	Государственный институт художественной культуры (1923—1926), Петроград — Ленинград; ИНХУК — в Москве
Главнаука	Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями; существовало в составе Наркомпроса РСФСР (1922—1933)
ГМИ ККАССР	Государственный музей искусств Каракалпакской АССР имени И. В. Савицкого
ГПУ	Государственное политическое управление при НКВД РСФСР
д.	дело
Детгиз	специализированное издательство детской литературы (1933—1963)
ИЗО Наркомпроса	Изобразительный отдел Народного комиссариата просвещения
ЛГАОРСС	Ленинградский государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства; с 1963 г. ЛГАОР
ЛЕФ	Журнал Левого фронта искусства. Издавался в Москве группой «ЛЕФ» (1923—1925)
л.	лист
ЛОСХ	Ленинградская организация Союза художников РСФСР
МАИ	Мастера аналитического искусства (1925—1934)
НКВД	Народный комиссариат внутренних дел
НКП РСФСР	Народный комиссариат просвещения РСФСР
ОМХ	Общество московских художников (1928—1932)
ОГПУ	Отдел государственного политического управления
оп.	опись
ОСТ	Общество художников-станковистов (1925—1931)
Рабфак искусств	Рабочие факультеты; существовали в 1920—1930-х гг.
РКИ	Рабоче-крестьянская инспекция — один из пяти общесоюзных народных комиссариатов, созданных в 1922 г.
РО ГРМ	Рукописный отдел Государственного Русского музея, Ленинград
РОСТА	Российское телеграфное агентство
ТАСС	Телеграфное агентство Советского Союза
УНОВИС	«Утвердители нового искусства»
ф.	фонд
ЦГАЛИ	Центральный государственный архив литературы и искусства, Москва
ЧК	Чрезвычайная комиссия — местные органы ВЧК (1918—1919)

1730952
ЛГПИ им. А. И. Герцена
Фундаментальная
библиотека

© Издательство «Аврора», Ленинград, 1989
Printed and bound in the USSR

А 4903010000-804 / 023(01)-89 без объявления

ISBN 5-7300-0223-8

ФБ РГПУ им. А.И. Герцена
3000070456

Если бы русский авангард не постигла разрушительная трагедия тридцатых годов, совсем другой была бы картина современного советского искусства. Не будь трагедии, иным было бы и мировое искусство, испытавшее в двадцатые годы сильнейшее воздействие русского авангарда.

К 1913 году в стремительном развитии русское искусство вышло к новым, неведомым рубежам и горизонтам. «Центр тяжести по искусству,— писал П. Филонов,— переместился в Россию». Опыт ведущих мастеров Франции здесь уже не мог помочь — русские художники затронули пластические проблемы, впервые возникшие в искусстве, и их нужно было решать самостоятельно.

Появилось явление беспредметности — черта, которую не решились перейти французские кубисты. Их теоретики писали: «Признаемся, однако, что некоторое напоминание существующих форм не должно быть изгнано окончательно, по крайней мере в настоящее время» [1].

Один за другим русские художники переступают эту черту: Кандинский, Ларионов, Малевич, Филонов, Татлин, Матюшин создают собственные формы беспредметного искусства. Новое качество живописи не отвергало прошлой художественной культуры, просто на дереве искусства, как говорил Кандинский, выросла новая ветка, которая не отрицала всего дерева, а прибавляла к его цветению новые оттенки. Беспредметность обновила и очистила язык живописи; говоря о школе Малевича, В. Шкловский писал: «Супрематисты сделали в искусстве то, что сделано в медицине химиком. Они выделили действующую часть средств» [2].

Многие русские художники прошли через искус беспредметности, но, испытав его, взяв от него все ценное, вернулись к фигуративности. Тот же Малевич в двадцатые годы создает большой крестьянский цикл — предметные картины, живопись которых хранит в цвете и форме живую память о беспредметности.

Уже в конце войны и революции наиболее чуткие художники и мыслители остро сознавали, что в русской художественной культуре происходят важные процессы, решающие судьбы искусства.

Во французском кубизме, в Пикассо стали видеть не начало новых путей искусства, а скорее завершение старой энгровской линии. Н. Бердяев: «Пикассо — не новое творчество. Он — конец старого» [3]. М. Ле-Дантю: «Глубокая ошибка считать Пикассо началом — он скорее заключение, и по его пути [идти], пожалуй, нельзя» [4]. Н. Пунин: «Пикассо не может быть понят как день новой эры» [5].

Задь белый,
Куда бегал?
В лес зеленый!
Что там делал?
Лыко драл.
Куда клал?
Под колоду.
Кто украл?
Родион!
Выйди вон!

---

[1] *Глез А., Метценже Ж.* О кубизме. Спб., 1913. С. 14.
[2] *Шкловский В.* Пространство в искусстве и супрематисты//Жизнь искусства. 1919. № 196—197.
[3] *Бердяев Н.* Пикассо//София. 1914. № 3. С. 62.
[4] *Ле-Дантю М. В.* Письмо О. И. Ляшковой. 1917. РО ГРМ, ф. 135, д. 3, л. 2.
[5] *Пунин Н.* Татлин: (против кубизма). Пб., 1921. С. 7.

В 1917 год русское искусство вошло в изобильном многообразии направлений — от угасавшего передвижничества, потерявшего лидерство «Мира искусства» до полных сил самых разных левых течений. После Октябрьских событий футуристы первыми стали сотрудничать с новой властью, причем в тот момент, когда положение было еще неясным и неустойчивым. П. Мансуров рассказывает о самых первых днях революционного переворота: «Я в первое же утро залетел в совершенно пустой Зимний дворец к Луначарскому, сотрудничать. Даже бессвязно, испугавшись своей смелости, почти лишился слов, но они — Ан. Вас. и тов. Д. Лещенко, его секретарь,— быстро поняли меня. Луначарский сказал мне, „что уж слишком я молод и похож на ангелочка, а что всего им здесь сидеть не больше двух недель, а потом их повесят вот на этих балконах". Тут ко мне вернулась речь, и я сказал уже тверже: „Ну что ж, тогда повесят вместе". Так решилась моя судьба, и мы больше не расставались» [1].

Художники-новаторы решили, что социальный переворот продолжает начатую ими в искусстве революцию, что это их революция и пришел их час встать во главе художественных процессов в молодой республике. Малевич писал: «В самый разгар битв революции началась организация Народного комиссариата по Просвещению. Организовывался тогда и Отдел ИЗО [2]. Организовали его представители новых искусств. Это был штаб новых течений. Власть по искусству перешла в руки его представителей. Это был прекрасный момент, когда, действительно, власть над искусством оказалась в руках самих художников. Огромная победа над критикой, коллекционерами, фактическими правителями судьбами искусства и художников. Только самые сильные устояли в борьбе за новое движение против них, и им по праву должно было принадлежать то место Наркомпроса, которое и называлось ИЗО. Рабочая революция помогла революции в искусстве» [3].

Но эти радужные надежды и обольщения были кратковременными. Действительность вскоре обернулась суровой и жестокой стороной для художников новаторов и экспериментаторов, восторженно приветствовавших революцию. Рабочая масса, на которую рассчитывали эти мастера, не пошла за ними. Она оказалась, что вполне объяснимо, неподготовленной к восприятию их искусства. Вместе с буржуазными квартирами, куда вселялись рабочие, с их мебелью, реквизитом, картинами они усвоили и эстетический идеал, художественные вкусы, соответствующие этому быту. Ни левые, ни мирискусники с их эстетизмом не могли увлечь рабочую массу; только передвижнический «рассказ», понятная картинка с доходчивым сюжетом останавливали ее внимание. Это поняли и быстро этим воспользовались художники определенного толка, вытесненные до революции на обочину художественной дороги.

В ВЧК тов. Уншлихту
Копия председателю ВЧК тов. Семенову

3-го августа арестован в Петрограде заведующий ИЗО тов. Н. Н. Пунин. Обстоятельства, приведшие к аресту, мне известны не только со слов его жены, но и со слов Вашего, весьма Вами и мною ценимого сотрудника тов. М. О. Брика. Сам я Н. Н. знаю давно. На советскую службу он поступил сейчас же после революции и все время чрезвычайно лойяльно и плодотворно работал с нами, навлекая ненависть на себя буржуазных художественных кругов. Во время своей деятельности Николай Николаевич все более сближался с коммунистами и сделался одним из главных проводников коммунизма в художественную петроградскую среду. Ни о каком предательстве с его стороны решительно не может быть речи. Здесь явное и весьма прискорбное недоразумение. Со своей стороны я прошу В. Ч. К. как можно скорее разобраться в этом деле и лично предлагаю всякое поручительство как от имени Наркомпроса, так и от моего имени по отношению к тов. Пунину.

Нарком по просвещению А. Луначарский.
18 августа 1921
ГРМ, ведомств. архив, оп. 10, д. 379, л. 26а
Публикуется впервые

---

[1] Мансуров П. А. Письмо Е. Ф. Ковтуну. 12 июля 1971. Хранится у адресата.

[2] См. Список сокращений.

[3] Малевич К. Музей художественной культуры. 15 августа 1923. ЛГАОРСС, ф. 4340, оп. 1, д. 25, л. 30, 31.

Уже в 1919 году комиссар Отдела ИЗО Н. Пунин писал о воскресавших «передвижниках»: «Они имеют то преимущество перед, например, мирискусниками, что в большинстве своем мало интеллигентны, и хотя со слабой художественной культурой, но зато крепки и конструктивны, грубоваты и наивны. Пролетариат, в особенности не коммунистический и мало культурный, инстинктивно тянется к ним, к их грубым вкусам, даже к их явному безвкусию, невыразительному и дубоватому. Эта художественная группа, пользуясь массовой популярностью, как раз и претендует больше всего на звание пролетарского искусства и на то, чтобы ее представители назывались подлинно пролетарскими художниками» [1].

Вскоре эти «представители» объединились в АХРР, которая медленно, но неуклонно начала теснить авангард, не стесняясь использовать для этого любые возможные средства.

Ахрровцы (впрочем, как и левые) искали поддержки в партийном и государственном аппарате, опираясь на авторитет крупных общественных деятелей, вовлекали их в свою борьбу с художественным авангардом. Исаак Бродский, как известно, «вырос» до президента Всероссийской Академии художеств благодаря близости к К. Е. Ворошилову. Таких примеров сколько угодно.

Все двадцатые годы партия и государство, следуя ленинской линии, воздерживались от директивных вмешательств в художественные процессы, предоставляя многочисленным художественным группировкам возможность свободного соревнования.

Однако уже в те годы это соревнование групп имело оттенок политической борьбы. Художники АХРР не пытались доказать, что они самые лучшие мастера, талантливые живописцы и графики. Нет, их аргументы были другие — они самые «пролетарские», самые «преданные», самые «революционные» художники, и поэтому им нужно отдать предпочтение перед всеми другими.

После публикации воспоминаний Клары Цеткин о В. И. Ленине критика АХРР фальсифицировала его известные слова: «Искусство должно быть понято массами и любимо ими, оно должно объединять чувства, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их». В ахрровских статьях слово «понято» было заменено словом «понятно». В изданиях другой ориентации, например в журнале «ЛЕФ» В. Маяковского, цитата приводилась в верной редакции. Казалось бы, ничтожная неточность, но она полностью меняла смысл ленинского положения. Если искусство должно быть «понято», то это предполагает, что художник ведет за собой массу, поднимает ее до своего уровня, пробуждает в ней художников. Высказывание со словом «понятно» не требует этого, в этом случае художник должен снизить свой уровень и приспособить свое искусство к пониманию «масс». «Все хотят понятного искусства,— говорил Малевич,— но никто не хочет приспособить свою голову к его пониманию».

[1] *Пунин Н.* Пролетарское искусство//Искусство коммуны. 1919, 13 апреля.

П. Мансуров
Мирское письмо к городу. 1926

Не заботьтесь о нас. Не учите нас. Нам самим в себе хорошо. Не одевайте на нас глупых цилиндров и не сажайте нас в зоологический сад.
На наших базарах нет ваших мертвых товаров; не звоните нам в уши, что ваши товары и фабрики нужны нам.
Мы теперь, как и всегда, делаем сами себе все, что нам нужно. В любом деле мы искуснее вас — во всяком ремесле мы художники. Наше народное искусство самое величественное, вечно не стареющее и истинное. Наши братья-художники, попавшие в ваш городской рай, умирают с голоду и вешаются от тоски. В нашей истории не было такого позора: мы вдохновеннейших, как и мудрейших из нас, причисляем к лику святых. Они — сердце наше. Мы верим в них, почитаем их и будем молиться им вечно. Вы не указ нам. Вы живете глупо и зло. Наши зеленые деревни лучше ваших смрадных, дымных городов. Не грабьте нас, и мы будем богаты. Вы истребляете нас войнами. Нам нечего завоевывать, у нас все есть. Не гоните нас на свои заводы, не убивайте нас. Мы жалеем и любим вас. Идите к нам. Но вы больны, и мы боимся вас. У вас нам нечего делать. Ваша культура зла; и ваша наука в ваших руках не обещает нам счастья. Мы ждем вас, а к вам не пойдем.

ЛГАОРСС, ф. 4340, оп. 1, д. 66, л. 27
Публикуется впервые

П. Мансуров
Вместо объяснения работ. 1926

Я знаю, как опасна для самого художника попытка популяризировать свои взгляды.
Такие попытки всегда, как и в данном случае, имея под собой недостаточную научную осведомленность, претендуют на установление совершенно оригинальной системы, объясняющей всю сложность взаимоотношений художника с окружающей его средой, питающей и эксплоатирующей его.
Особенное положение художника в данное время заставляет его всемерно противоборствовать не имеющим никакого реального и даже просто логического основания в применении к искусству идеям администраторов, политиков и коммерсантов, заполнивших своей философией всевозможные позиции, удобные для разговора с народом.
Результатом господствующей политической философии явилось физическое вымирание художника, как равно и вполне разрушенная художественная школа.
Находясь в равном с другими товарищами положении и наблюдая всю неестественность создавшихся отношений, я пытаюсь выяснить своим врагам причины, заставляющие нас жить и работать.

ЛГАОРСС, ф. 4340, оп. 1, д. 66, л. 72
Публикуется впервые

Манифесты Мансурова были вывешены художником в зале, где экспонировались его работы, на последней выставке ГИНХУКа в 1926 году.

Художникам авангарда достаточно было места на одной земле с АХРР, их творчество развивалось в иной плоскости, не предполагавшей конкуренции. В 1924 году журнал «Жизнь искусства» опубликовал подборку «Художники об АХРР». «Левые в идее АХРР видят красное передвижничество,— писал Малевич.— Удивления достоин антагонизм со стороны АХРР к беспредметникам. Мы не враги, т. к. наши пути слишком различны. Художники АХРР бытописатели и изобразители события, левые же художники — сами творцы этого быта и участники революционных событий. Творить и самому же описывать творимое — несовместимо» [1].

Чем ближе надвигались тридцатые годы, тем ожесточеннее становились нападки на авангард. Этот процесс шел по всей стране, но остановимся лишь на нескольких событиях художественной жизни Ленинграда.

В 1923 году в Петрограде возник ГИНХУК — первый в мире исследовательский центр, разрабатывавший пластические проблемы новейшего искусства. К. Малевич был директором института, его отдел работал над теорией прибавочного элемента в живописи, объяснявшей историческую смену художественных форм. Другими отделами руководили В. Татлин, М. Матюшин, П. Мансуров, Н. Пунин. ГИНХУК был и учебным центром, где занимались аспиранты и практиканты. Через Институт прошли многие художники, ставшие ведущими мастерами Ленинграда,— Борис и Мария Эндер, Л. Юдин, Н. Суетин, И. Чашник, А. Лепорская, Е. Магарил, Ю. Васнецов, В. Курдов, В. Стерлигов и другие. ГИНХУК был очагом высокой художественной культуры, следы которой сохранились в искусстве Ленинграда до наших дней.

Институт с его высокими критериями художественного творчества был бельмом на глазу для набиравшей политическую силу АХРР. Он уводил от нее художественную молодежь, стремившуюся приобщиться к подлинному искусству.

1926 год стал роковым для ГИНХУКа. В июне открылась очередная выставка исследовательских и творческих работ Института. В залах бывшего дома Мятлевых (Исаакиевская пл.), где помещался Институт, были экспонированы произведения Малевича и его последователей, группы Матюшина, экспериментальные работы Мансурова, вывесившего к тому же два своих манифеста. Выставку посетил критик Серый (псевдоним Г. Гингера), представившийся Малевичу как идеолог АХРР. Его статья об этой выставке — «Монастырь на госснабжении» — появилась 10 июня 1926 года в газете «Ленинградская правда»: «Под вывеской государственного учреждения приютился монастырь с несколькими юродивыми обитателями, которые, может быть и бессознательно, занимаются откровенной контрреволюционной проповедью, одурачивая наши советские ученые органы» [2].

Это была одна из первых статей, в которых разбор произведений искусства, то есть художественная критика,

Г. Серый
Монастырь на госснабжении
(Отчетная выставка Государственного института художественной культуры)

Эта выставка окончательно показала те точки, до которых докатились пыхтевшие все прошлые годы в творческом бессилии ленинградские беспредметники.
Открылась выставка докладом Пунина, зав. «теоретической» частью института. В многословном, нарочито пестревшем именами, безграмотном с точки зрения всякого марксиста докладе, собравшиеся оповещались о том, что художественная культура зависит прежде всего от творящей личности художника. Художники же, объединившиеся под кровлей ГИНХУКа, поставили себе задачу сделать искусство как можно более современным, в чем и просят убедиться, пройдясь по выставочным залам.
И публика отправилась в путь сквозь строй глядящего со стен рукомесла «ордена беспредметников».
Огромная зала. Плакат вещает: супрематизм. На десятке столов расставлены сооружения, сложенные из прямоугольных кусков белого гипса.
— Что это такое?
Объяснительница немного смущена.
— Мы работаем над чистой формой. Сама по себе форма вызывает разные эмоции, и вот...
Далее идет длительное и путаное объяснение.
— Да-а,— понимает наконец кто-то,— вы хотите выразить посредством этих кубиков ваши внутренние переживания?
— Да, да — радуется объяснительница,— только очищенные от всяких культурных наслоений и т. п. Мы отрицаем всякую утилитарность; нам не важно, нужны наши вещи или нет. Нам важно удовлетворить свои личные ощущения...
В следующей зале «разъясняются» понавешенные на стены картинки.
— Это вот пейзаж, как мы его видим. А здесь тот же пейзаж, только вместе с ощущением того, что находится позади нас.
Картина представляет собою несколько пятен разных цветов.
В последнем зале Мансуров расклеил по стенам массу фотографий, крестьянский костюм, кусочки коры,

[1] Жизнь искусства. 1924. № 6. С. 24.
[2] Серый Г. Монастырь на госснабжении//Ленинградская правда. 1926. 10 июня.

1. В. М. Ермолаева в саратовском имении родителей. Фотография. Середина 1910-х

несколько раскрашенных досок. Объяснительные записки хнычут:
«Положение художников в наше время заставляет всемерно противоборствовать не имеющим никакого реального и даже просто логического основания идеям администраторов, политиков и коммерсантов, заполнивших своей философией все возможные позиции, удобные для разговора с народом».
«Мы делаем самим себе все, что нам нужно. Не звоните нам в уши, что ваши товары и фабрики нужны нам».
«Не гоните нас на свои заводы, не убивайте нас».
В устных объяснениях Мансуров повествует:
— Зачем нам тракторы, которые не годятся для работы, как только у них сломается один какой-нибудь зуб. Мы должны работать руками, как вот они (показывает фотографию с первобытным землепашцем). Это называется работой. Вот говорят, что монахи не работают. Неправда! (показывает фотографию, где монахи кормят голубей). Это настоящий труд. А не то, что разобрали решетку Зимнего дворца, а нового ничего не создали (жест в сторону карточки с митингующим на пл. Урицкого Комаровым).
В двух залах вывешены «графики развития искусства» и «графики цветов» — наивные попытки доморощенных открывателей Америк.
Не всегда легко не специалисту найти в работе художника-новатора ценное ядро. Но на этот раз нужно решительно и определенно установить: Под вывеской государственного учреждения приютился монастырь с несколькими юродивыми обитателями, которые, может быть и бессознательно, занимаются откровенной контрреволюционной проповедью, одурачивая наши советские ученые органы. Что касается художественной значимости в «работе» этих монахов, то творческое бессилие бьет в глаза с первого же взгляда.
Пора сказать: величайший позор для Главнауки, до сих пор не положившей конец распустившемуся под ее крылом безобразию.
Контрольная комиссия и РКИ должны расследовать это растрачивание народных денег на государственную поддержку монастыря.
Сейчас, когда перед пролетарским искусством во весь рост встали гигантские задачи, когда сотни действительно даровитых художников голодают, преступно содержать великолепнейший огромный особняк для того, чтобы три юродивых монаха могли на государственный счет вести никому не нужное художественное рукоблудие или контрреволюционную пропаганду.

Ленинградская правда. 1926. 10 июня

К. С. Малевич
Письмо в Ленинградский отдел Главнауки. Июнь 1926

Помещенная в Ленинградской Правде № 132 статья Г. Серого являет собой отголосок той породы людей дореволюционной критики, которая, защищая искусство страны, выла на все переулки, когда появилась новая форма искусства.
Огромный переполох и ужас в дореволюционном обществе вызвала критика, спасая общественную тишину от появившегося футуризма и кубизма. Эта порода людей осталась живуча в послереволюционное время и продолжает свою работу, восстанавливая ту же точку зрения, которая была раньше на искусство (См. критику «Русского Слова» — Яблоновского [1] и др.), удостоверяя, что цель искусства заключается исключительно в иллюстрации идей изменяющегося быта под влиянием идеи взаимоотношений общества. Эта истина как бы является абсолютной для искусства, эту истину защищает Серый, который рекомендовался мне как идеолог АХРРа, следовательно, для него искусство живописное есть средство, которое исключительно предназначено для отображения быта. В этом он видит единственную конкретную целесообразность и назначение художника. Никакие абстрактные живописные комбинации недопустимы,— это есть с его точки зрения контрреволюция и бессилие.
В этом случае гр. Серый мне напоминает того удода, который прилетел в лес и не нашел в нем ни одного конкретного дерева, то есть дерева с дуплом, в котором можно было бы завести семейное счастье (гнездо). Удод сильно возмутился и объявил весь лесной участок позорным, контрреволюционным, абстрактным, проживающим и сосущим питательные элементы в то время, когда огромные дупляные конкретные леса голодают. Стал призывать ботаников, садоводов, лесоводов для изъятия этого абстрактного лесного участка, сказав в сторону Лесного Управления: «позор». Точь-в-точь поступил

[1] Яблоновский Александр Александрович (1870—1913), псевд. Homo Sapiens,— фельетонист.

переводился в идеологическую плоскость, а точнее в плоскость политического доноса. Позже этот публицистический жанр получит широкое развитие, потеснив на страницах газет привычный для обывателя материал.

После статьи в «Ленинградской правде» в ГИНХУКе начались обследования и комиссии, рассматривавшие его работу. Составленные из серьезных ученых, они подтверждали научную ценность исследований ГИНХУКа, но колесо уже крутилось, и повернуть его в другую сторону было невозможно.

В. М. Ермолаева, остро переживавшая возникшую ситуацию, оптимистически считала, что «энергия, заложенная в нашей группе, не только останется победительницей в этих временных перепитиях каждодневной войны, но сможет стать опорой развеянных группировок беспредметников». «Перепитии» были не «временные», а обостряющиеся и усугубляющиеся. Малевич был дальновиднее. 16 июня на общем собрании Института он выразил сожаление о том, что, «может быть, не придется продолжать этих собраний, так как завтра благодаря статье Серого в „Ленинградской правде" будет комиссия, которая может положить конец и прекратить всякую культурную деятельность ГИНХУКа, могущую принести много пользы для изучения искусства и выяснения его природы» [1].

Несмотря на защиту со стороны ученого мира, ГИНХУК был ликвидирован осенью 1926 года. Критику Серому принадлежат неоспоримые лавры Герострата в разгроме Института.

Но этого было недостаточно, нужно было расправиться и с самим Малевичем. В 1927 году выставка его работ состоялась в Берлине, куда художник сопровождал ее, а по возвращении в Ленинград был арестован как «германский шпион». В 1932 году Филонов встретил его в Русском музее на выставке «Художники РСФСР за XV лет», которая стала последней для обоих мастеров. Филонов оставил запись в дневнике о разговоре с Малевичем: «Затем он стал жаловаться на свою судьбу и сказал, что просидел три месяца в тюрьме и подвергался допросу. Следователь спрашивал его: „О каком сезаннизме Вы говорите? О каком кубизме проповедуете?" АХРРы хотели меня совершенно уничтожить. Они говорили: „Уничтожьте Малевича и весь формализм пропадет". Да вот не уничтожили. Жив остался. Не так-то легко Малевича истребить» [2].

К. Малевич вышел из тюрьмы, но больным человеком; рак, полученный в результате нервного стресса, свел его в могилу через несколько лет.

Столь же трагичной, хотя и по-другому, была судьба П. Филонова и его школы. Он вошел в русское искусство в самый канун первой мировой войны и занял в русском авангарде отличное от всех место. Его «разбудил» не кубизм и не французское новое искусство; с самых первых шагов его вдохновляли иные истоки — русская архаика, лубок, народное искусство в его различных проявлениях.

[1] Доклад Малевича на межотдельском собрании сотрудников ГИНХУКа по критике и обсуждению работ всех отделов: Стенограмма. 16 июня 1926. ЛГАОРСС, ф. 2555, оп. 1, д. 1018, л. 160.
[2] *Филонов П. Н.* Дневник. Запись 4 ноября 1932. РО ГРМ, ф. 156, д. 28. л.

Уже в 1912 году, на заре кубистических увлечений, Филонов выступил с критикой Пикассо и кубофутуризма, «пришедшего в тупик от своих механических и геометрических оснований» [1]. В это время он разрабатывал принципы аналитического искусства, противоположные кубистической концепции.

Неповторимость и национальное своеобразие искусства Филонова было в полной мере замечено и оценено критикой в период грандиозной выставки 1919 года в Зимнем дворце, где художник демонстрировал свой живописный цикл «Ввод в мировый расцвет». «Араратом на выставке выглядит Филонов,— писал В. Шкловский.— Этот не провинциал Запада. А если и провинциал, то той провинции, которая, создав себе новую форму, готовит поход для завоевания изжившего себя центра. ⟨...⟩ В Филонове сейчас сила русской, не привозной живописи» [2].

В 1929 году Русский музей предложил Филонову устроить персональную выставку. Картины были развешены в залах, сотрудница музея В. Н. Аникиева создала каталог со вступительной статьей, дающей глубокую и объективную оценку творчества художника.

Но сразу начались осложнения. Силы, враждебные глубокому духу эксперимента, составлявшему существо филоновского творчества, сделали все возможное, чтобы выставка не состоялась. Из готового каталога была «вынута» статья Аникиевой и заменена текстом С. К. Исакова, порочащим искусство Филонова. Противники выставки организовали ряд закрытых общественных просмотров с участием рабочих, на мнение которых хотели опереться, но произошла осечка — рабочие высказались за открытие выставки. Вот два характерных отзыва:

«Т. Фадеев („Красный Гвоздильщик"). Выставку надо открыть, широко оповестив массы, так как искусство Филонова революционное, это искусство будущего.

Т. Волынский (Лесозавод). Я слышал сейчас из уст рабочих: «Кто был на Германской войне, тот поймет картину Филонова „Германская война". К картинам надо подойти и постараться понять. Выставке надо содействовать» [3].

Почти два года, пока в залах музея находилась неоткрытая выставка, в прессе шла полемика, громоздившая обвинения в адрес художника, возбуждавшая «классовую» ненависть к его творчеству. Уже были произнесены слова об обострении классовой борьбы по мере продвижения социализма, моментально сказавшиеся на критике. Н. Богораз в статье «Классовая сущность филоновщины» писал: «Лишенная живых связей с великим строителем эпохи — рабочим классом,— омертвевшая было филоновщина проявляет признаки беспокойного оживления в моменты необычайной заострённости классовой борьбы в стране. Поэтому устройство выставки худ. Филонова без четкого марксистского „критического окружения" было бы ложным шагом» [4].

---

[1] *Филонов П. Н.* Канон и закон. 1912. РО ИРЛИ, ф. 656.

[2] *Шкловский В.* Свободная выставка во Дворце искусств//Жизнь искусства. 1918. № 149—150.

[3] Протокол общественного просмотра выставки произведений Филонова. 30 декабря 1929. ГРМ, ведомств. архив, оп. 6, д. 771, л. 13.

[1] Красная газета: вечерний выпуск. 1931. 9 января.

и гр. Серый, посмотрев супрематические архитектурные модели абстрактного построения; не находя в них ни входа, ни выхода, сильно возмутился, но, попробовав полетать по выставочным комнатам, все время натыкался на все более и более непонятные для него явления. Это окончательно расстроило его мозг (которому он по наивности приписывает работу, подобную Марксу), и, не найдя возможности по слабости все же своих мозговых усилий разобраться в исследованиях, поясняющих природу живописи, решил, что под крылышком Главнауки собрались монахи и «учиняют непонятные действия». Это все указывает, что мыслишки гр. Серого далеко расходятся с мыслями Маркса, имя которого даже неудобно упоминать рядом с именем гр. Серого.

Гр. Серый, сознавая внутри колоссальную разницу между своим мышлением и мышлением Маркса и чувствуя родственность с Яблоновским мышлением, только и смог крикнуть: «Караул! Р. К. И.! Контрольная Комиссия! Позор! Три монаха питаются под крылом Главнауки». Амундсен затратил много сил и средств, чтобы открыть Северный Полюс, но это пустяки, не стоит благодарности. Но гр. Серому Главнаука должна навесить медаль за открытие контрреволюции, растрату народных денег тремя монахами, прикинувшимися художниками-исследователями, ловко обморочив все научные ревизионные комиссии Главнауки по обследованию работ ГИНХУКа, которые признали все же эту мороку правильной и утвердили Государственный Институт Художественной Культуры в Совнаркоме.

Из всей статьи г. Серого видно, что по всем отделам трех монахов ничего сказать нельзя, как крикнуть «караул!», но вот зато нашлись фактические доказательства,— это в лице Мансурова [1] (не монах), которыми нужно воспользоваться (лови момент!) и покрыть не только ГИНХУК, но всю Главнауку тем, что Мансуров сопоставил две противоположных стороны — культуры деревенского быта и городского, и, отдавая преимущество культуре деревни над городской, в своем объяснении послушник вздыхает и молится о том, чтобы его трактор не съел, показывая на изображениях мирное сожительство зверей с человеком и возникновение искусства от природных форм, указывая на работу пчел и пр., которые без инженера и грамоты строят точные шестигранные соты.

Три монаха далеко не разделяют толкований Мансурова, и ему поэтому не быть причисленным к лику монахов. Гр. же Серому нужно различать, что говорит послушник, а что монах, и если бы мышление гр. Серого маломальски коснулось мышления посредственного марксиста, то наверное статья в «Правде» была бы другая.

Иеромонах Госбюджетного монастыря:
Иосаф. В мире: Казимир Малевич

P.S. Александр Бенуа [2] пишет в «Речи»: перед нами уже не футуризм, а супрематизм, все святое, сокровенное, все то, что любили и чем жили — все исчезло; о, где бы достать слова заклятия, чтобы эта мерзость исчезла в пучине морской и т. д.

Мережковский [3] в 1914 г. («Русское Слово») пишет: Грядущий Хам идет, так встречайте же его, господа культурники Струве [4] и Брюсов [5], чистый дом русской мысли осквернен футуризмом, он плюет вам в глаза,— вы же — божья роса.

Яблоновский, он же Homo Sapiens, пишет: гоните эту сволочь в подвалы, бейте, колите копьями, чтобы их вонючая голова не заразила здоровый воздух искусства.

Несчастные были люди, у них не было тогда Р. К. И. и Контрольной Комиссии, а царское правительство было обморочено футуристами, ибо не знало, какую статью закона к ним применять: за хулиганство ли, или жульничество и т. д.

Жалко, что вам, гр. Серый, тогда было очевидно мало лет, а то наверное бы футуризм крыли тем, что он есть пролетарское искусство.

ЛГАОРСС, ф. 2555, оп. 1, д. 1018, л. 188, 189
Публикуется впервые

Мансуров Павел Андреевич (1896—1983) — художник, руководивший в ГИНХУКе Экспериментальным отделом.

[2] Бенуа Александр Николаевич (1870—1960) — художник и критик, входивший в объединение «Мир искусства». С резкой неприязнью встретил супрематизм Малевича (см. *Бенуа А.* Последняя футуристская выставка//Речь. 1916. 9 января).

Мережковский Дмитрий Сергеевич (1866—1941) — писатель и художественный критик. Его книга статей «Грядущий Хам» была опубликована в 1906 г.

[1] Струве Петр Бернгардович (1870—1944) — политический деятель, философ, экономист.

Брюсов Валерий Яковлевич (1873—1924) — поэт-символист.

Отрывки из дневника П. Н. Филонова

22 мая 1931

В «Вечерней Красной газете» вышла статейка Гросса, где этот бело-жулик, говоря о колхозной выставке в Русском музее, называет вещи Сашина, Кибрика, Кондратьева «выступлением классового врага — филоновцев».

РО ГРМ, ф. 156, д. 29, л. 6

5 сентября 1932

Уходя, Миша (Цыбасов.— *Е.К.*) сказал: на днях Луппьяна [1] вызывали в ГПУ. Его спрашивали, что представлял наш коллектив; почему был раскол, кто Капитанова [2] и ее муж — художник Арапов, кто из наших за границей и кто на заводе. Спросили также — что из себя представляет Филонов? Луппьян ответил — «Филонову давно бы надо быть профессором Академии». Спросили его, каковы политические убеждения Филонова — и он ответил, что «Филонов по убеждениям коммунист». На дальнейшие вопросы товарищей из ГПУ о Филонове Луппьян, характеризуя меня, заметил: «Лучшего человека я не видал».

Я сказал Мише, что не раз говорил товарищам задолго до раскола, что нам так или иначе ГПУ не миновать в силу моей значимости, значимости коллектива и нас вместе в современном искусстве, в советском искусстве и в искусстве вообще (а тем более в его педагогике), что к этому нас равным образом могут привести всевозможные провокации, сплетни и ложь в печати и устно, которые нас окружают железным кольцом, небывалой в ИЗО блокады. И чем скорее ГПУ возьмется за наше дело, тем лучше — может быть это поможет мне, нам, моей выставке и монографии, то есть пролетарскому искусству, и поможет нам прорваться на педагогический фронт. Я сказал Мише, что ГПУ знает, конечно, что оно делает, но начать разбор нашего дела ему было бы лучше, сделав допрос мне лично прежде, чем допрашивать других.

Дней за 5 до этого Миша сказал мне, что т. Евграфова, бывшего секретаря нашего коллектива, также вызывали в ГПУ и приблизительно о том же расспрашивали.

РО ГРМ, ф. 156, д. 30, л. 42, 43

13 ноября 1932

Сегодня открытие выставки [3] в 8 часов, а в 3 часа выставку посетят члены правительства. Утром в 12 ч. я пришел в музей, чтобы окончательно выяснить, повешен ли мой шарф [4]. Охрана удаляла сотрудников из музея. Агент ГПУ по телефону вызывал в музей наряд милиции в 12 человек. Лестница декорирована материей, расставлялись пальмы. Разодетые молодые люди, похожие на аргентинских богачей-плантаторов, стояли толпой внизу лестницы. Сотрудники смущенно жались у своей раздевальной. 〈...〉 Торжественно-лакейский дух, царивший в это утро на лестнице музея, превращавший ее в приемную римского дворца,— окончательно определил мое решение не идти на открытие.

РО ГРМ, ф. 156, д. 30, л. 51 об., 52

17 сентября 1934

Класс, вооруженный высшею школою ИЗО, даст для революции больше, чем деклассированная кучка кремлевских придворных изокарьеристов. Как исследователь искусства, я называю современный этап политики ИЗО — «правый уклон», сверху донизу и насквозь во всех его взаимоотношениях. 〈...〉 Правое крыло ИЗО, как черная сотня, выслеживает и громит «изо-жидов», идя в первых рядах советского искусства, как при царе оно ходило с трехцветным флагом. Заплывшая желтым жиром сменовеховская сволочь, разряженная в английское сукно, в кольцах и в перстнях, при цепочках, при часах, администрирует изо-фронт как ей будет угодно; морит голодом, кого захочет, объявляет меня и нашу школу «вне закона» и раздает своим собутыльникам заказы.

РО ГРМ, ф. 156, д. 31, л. 44, 45

6 марта 1935

Сейчас, не имея заработка, я в полном смысле слова, к стыду своему,— живу на иждивении Дочки [5]. Ем кило

---

[1] Луппиан Владимир Карлович — член МАИ.

[2] Капитанова — художница филоновской школы, способствовавшая расколу коллектива МАИ.

[3] «Художники РСФСР за XV лет». На этой выставке, открывшейся в Русском музее, последний раз демонстрировались работы Филонова.

[4] Шарф был расписан Филоновым в подарок жене — Е. А. Серебряковой. Сейчас хранится в фонде Русского музея.

[5] Дочкой Филонов звал свою жену Екатерину Александровну Серебрякову, в прошлом народоволку.

Были, однако, и редкие выступления в защиту Филонова. Неожиданным был голос, раздавшийся из ахрровского стана,— письмо И. Бродского в «Красную газету» с высокой оценкой Филонова как художника, которым «наша страна» может «вполне заслуженно и законно гордиться». Бродский заявил, что Русский музей совершает ошибку, не открывая выставку мастера, равных которому нет «не только у нас, но и в Европе и в Америке» [1].

Но все это было напрасно,— колеса истории крутились в другую сторону. В неопубликованной в России статье о неоткрывшейся выставке Филонов писал: «На вопрос, предложенный заместителю директора музея товарищу Ивасенко, упорнейшему врагу выставки: „почему выставка до сих пор не открыта?“, он ответил: „по моей вине — я разъяснил партийным кругам, что искусство Филонова отрицательное явление, что оно непонятно. Я поднял против него советскую общественность. Я боролся с Москвою, требовавшей открытия выставки, и пока я здесь — она не будет открыта. Его искусство — контрреволюционно“» [2].

Конец истории о выставке Филонова был самый элементарный. 9 октября 1930 года дирекция Русского музея получила служебную записку от ленинградского инспектора по музеям НКП РСФСР, которой предписывалось: «На основании распоряжения заведующего сектора ВУЗов и научных учреждений предлагается Вам намеченную к открытию выставку худ. Филонова не открывать для обозрения, а свернуть» [3].

История с выставкой нанесла удар и по МАИ, возникшему в 1925 году и получившему официальные права художественного объединения в 1929 году после выставки в Доме печати. Были разные поводы, приведшие к расколу коллектива, но глубинная причина, разрушившая его,— это печатная и устная травля Филонова, его искусства, его последователей. Не многие решались связывать свою судьбу со школой Филонова. Его учеников лишали работы. Скульптору И. Суворову предложили заказ, но спросили: «Вы, кажется, работали с Филоновым, а затем порвали с ним?». Суворов ответил, что действительно работает и сейчас в установке на ту школу. Тогда ему предложили: «Ну так напишите нам свое отречение от Филонова». Суворов отказался [4]. Заказ отменили, поручив работу другому.

От Филонова, не выдержав напряжения, которого требовала его школа, и раньше уходили ученики, но никто не покидал его так, как это сделал Е. А. Кибрик: он напечатал две статьи, в которых отрекся от учителя и осудил его творчество: «Ошибки первого этапа тесно связаны с идеалистической формалистической концепцией ленинградского художника П. Филонова» [5].

Работу не мог найти и Филонов. В дневнике все чаще появляются такие записи: «Нет того дня, чтобы я не ждал

---

[1] Красная газета: вечерний выпуск. 1930. 25 ноября.

[2] Филонов П. Н. «Выставка Филонова в Русском музее все еще не открыта...». 1931. ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, д. 23, л. 1—5.

[3] ГРМ, ведомств. архив, оп. 6, д. 771, л. 19.

[4] Филонов П. Н. Дневник. Запись 17 февраля 1933. РО ГРМ, ф. 156, д. 30, л. 71.

[5] Кибрик Е. Творческий путь Изорама//Советское искусство. 1932. 27 мая.

какого-либо заработка — заработка нет. По искусству мне заработать невозможно» [1]. Иногда работу для Филонова брал на свое имя Петр Серебряков, сын его жены. Это были, как правило, портреты вождей.

В 1934 году П. Серебряков получил заказ на роспись круга под маятником Фуко в Исаакиевском соборе. Филонов работал по ночам, когда собор был пуст, работал инкогнито: «Мне трудно было в течение почти 1/4 года работы в музее умалчивать о своей фамилии» [2].

Художник вел полунищенский образ жизни, особенно в тридцатые годы, но не бросал творчества, без которого его существование лишалось смысла. 30 августа 1935 года он записал: «Все это время, начиная с первых дней июня, я жил только чаем, сахаром и одним кило хлеба в день. Лишь один раз я купил на 50 к. цветной капусты да затем, сэкономив на хлебе, купил на 40 к. картошки, „раскрасавицы картошки". Дней за 10 до 30 августа, видя, что мои деньги подходят к концу, я купил на последние чая, сахара, махорки и спичек и стал, не имея денег на хлеб, печь лепешки из имевшейся у меня белой муки. 29, экономя все время на муке, я спек утром последнюю лепешку из последней горсти муки, готовясь по примеру многих, многих раз — жить, неизвестно сколько, не евши» [3].

Тридцатые годы добавили новые испытания. Пресса снабдила художника клеймом «классового врага», которому верила неискушенная молодежь. На одном из диспутов зимой 1934 года, где выступил Павел Филонов, к Е. Е. Енею, главе тогдашнего ленинградского Союза художников, подошел комсомолец и спросил: «„Почему Филонова не пустят в расход?" Еней ответил, что Филонова не стоит пускать в расход — это хороший мастер» [4]. Страшен не только вопрос, столь же чудовищен и ответ.

Такой же травле подвергались и ученики Филонова. В 1931 году в Русском музее открылась выставка, на которой были показаны 296 работ художников, созданных в поездках на новостройки и в колхозы. Критика выступила с обвинениями политического характера в адрес многих художников и прежде всего мастеров школы Филонова: «На этой выставке мы имеем целый ряд произведений группы формалистов, которые нельзя иначе квалифицировать, как выступление классового врага. Таковы произведения Лабаса, Тышлера, Зевина, филоновцев — Сашина, Кибрика, Кондратьева. В художественных произведениях они дают классово-искаженное представление о действительности. Работы Тышлера, жуткая кулацкая деревня Сашина — это сознательное уродование, издевка над действительностью» [5].

С 1932 года участников филоновской школы начинают вызывать в ГПУ, а затем в НКВД на допросы. Побывали там Купцов, Луппиан, Евграфов, Цыбасов и другие. Все вопросы касались Филонова, его взглядов, его политической позициии. «У Купцова был обыск. Пришли ночью — все

---

[1] Филонов П. Н. Дневник. Запись 2 августа 1936. РО ГРМ, ф. 156, д. 32, л. 47.
[2] Там же. Запись 28 июля 1934. РО ГРМ, ф. 156, д. 31, л. 40.
[3] Там же. Л. 88 с оборотом.
[4] Там же. Л. 12.
[5] Гросс В. Красная газета: вечерний выпуск. 1931. 22 мая.

или полкило хлеба в день, тарелку или две супа с картошкой. Положение мое становится грозным. Выход один — пойти на любую черную работу для заработка. Но я растягиваю последние гроши, чтобы отдалить этот «выход»,— и работаю весь день, как и всегда, пока сон не выводит меня из строя. Как и всегда, ни одной секунды не провожу я без работы,— а работы чем дальше, тем больше. Но еды все меньше и меньше. При моем в полном смысле слова железном, несокрушимом здоровье — я чувствую, однако, как уходит моя прежняя физическая, мускульная сила. Но рабочая энергия, воля к работе, неутолимое желание работать — крепнут.

РО ГРМ, ф. 156, д. 32, л. 23 с об.

12 марта 1935

От Дочки денег я уже не беру. Доживаю оставшиеся. Я уже не ем кило или полкило хлеба в день — иногда фунт хлеба я растягиваю на 2 дня. Сестра Дуня несколько раз приносила или присылала с сестрою Маней мне суп с мясом, чай, сахар, хлеб, несмотря на то, что я просил их не делать этого.

РО ГРМ, ф. 156, д. 32, л. 24

И. Бродский
Письмо в редакцию «Красной газеты»

Я считаю — и это не одно только мое мнение,— что Филонов, как мастер-живописец, является величайшим не только у нас, но и в Европе и в Америке. Его производственно-творческие приемы — по краскам, подходу к работе и по глубине мысли — несомненно наложат отпечаток на мировую живопись, и наша страна может им вполне заслуженно и законно гордиться.
Я уверен, что дирекция Русского музея не понимает, что она делает.
От своего имени и от имени многих художников, которые согласны со мной, я прошу «Красную газету» поместить это письмо как голос в защиту выставки Филонова и в защиту его самого как человека.

Красная газета: вечерний выпуск. 1939. 25 ноября.

Докладная записка директора Русского музея Т. Б. Казанской в Главнауку
2 апреля 1930

Настоящая докладная записка имеет целью освещение вопроса об открытии выставки художника Филонова. Выставка работ П. Н. Филонова намечалась первоначально на весну 1929 г., из-за разного рода затруднений открытие ее перенесено было на осень. Однако и в этом сезоне не удалось открыть выставки в первые осенние месяцы. Тем временем состоялась музейная конференция, вынесшая постановление о переводе всей работы музеев на полит.-просветительные рельсы. В связи с этим, когда встал вопрос о намечавшемся открытии выставки Филонова, Политпросвет запротестовал, находя, что творчество Филонова по характеру своему ни в коем случае не может быть отнесено к категории положительных художественных явлений. Исходя с одной стороны из факта такого заключения Политпросвета, а, с другой, учитывая известное обязательство перед художником, Правление решило сделать предварительный общественный просмотр выставки. Участники просмотра высказались за открытие. Но Политпросвет остался при своем мнении. Тогда Правление постановило выставку открыть, но дать ей четко выраженную оценку в специальной брошюрке. Составить эту брошюрку поручено было С. К. Исакову, а печатание брошюры, написанной ранее сотрудницей В. Н. Аникиевой, было отменено.
Ознакомившись с брошюрой С. К. Исакова, П. Н. Филонов запротестовал против данного в ней освещения его творчества и поставил ультиматум: или печатается брошюра Аникиевой, а исаковская отменяется, или он, Филонов, берет обратно свои работы. Попытка директора музея П. И. Воробьева выяснить П. Н. Филонову недопустимость такого рода постановки вопроса ни к чему определенному не привела.
В итоге положение сейчас такое:
Музей готов открыть выставку Филонова, сопроводив ее брошюрой Исакова.
Филонов настаивает на замене брошюры Исакова брошюрой Аникиевой.
Нужно отметить, что брошюра Исакова уже напечатана и Государственный Русский музей, вообще говоря, не может лишить себя права на выпуск своих изданий. Государственный Русский музей настоящим просит разрешить изложенный вопрос.

ГРМ, ведомств. архив, оп. 6, д. 771, л. 3
Публикуется впервые

Письмо В. М. Ермолаевой М. Ф. Ларионову
Москва, 17 июля 1926

Дорогой Михаил Федорович!
Теперь, когда эти бедные снимки уехали в Париж [1], я могу, хотя и с тяжелым сердцем, начать рассказывать Вам, что делается у нас.
Ленинград последняя цитадель нового искусства в России. Везде, по всему фронту, идет отступление, АХРР занимает все позиции, все места. АХРР официальное искусство, АХРР в ленинградской Академии и техникумах; в АХРРе Фальк, Осмеркин, Машков, Удальцова, Древин. Только АХРРы имеют 200 строк в газете, а мы нет; АХРРы держат открытой целый год свою выставку в помещении сельской выставки в Москве, где они вывесили свыше 2500 холстов. АХРР устраивает в каждом городе и кварталах столиц студии и получает субсидии на свое содержание, рассылает художников по всей стране списывать быт народов СССР и т. д. и т. д. Луначарский усматривает в мужиках Кончаловского, кулаки они или середняки, и в восторге от социального такта Кончаловского, что тот догадывается списывать середняков во славу земельной политике страны. Во всем этом мракобесии Малевичу с его железной энергией удалось создать и держать в течение 3 лет институт художественной культуры в Ленинграде, удержать дом с выставочным помещением и 16 тысяч рублей, чтобы дать возможность работать небольшой группе. Мы доказываем, что природа художественной культуры не зависит от политических, религиозных и бытовых идей, что сущность живописной культуры беспредметна, бессмысленна и безыдейна, что художник будет замазывать цветом ту морду, которую ему подсунет жизнь, а жизнь играет с ним плохую игру и заставляет служить себе, своей политике, религии и быту. Поэтому сознание художника — поле битвы, где борются тысячи интересов, самых противоречивых, и редко, когда побеждает беспредметное начало искусства как таковое, когда оно убивает или подчиняет все другие начала жизни и диктует ей. Отсюда то, что создано в искусстве, неизменно прекрасно всегда, так как оно беспредметно, и в нем не может быть прогресса, тогда как жизнь всегда недовольна вчерашним и думает, что завтра будет лучше на обломках уничтоженного прошедшего. Искусство всегда устанавливает одно и то же, но в разных видах. То, что мы доказываем, не согласуется с формулой, что искусство отражает общественную психологию и состоит из полноты элементов, содержащихся в общественной психологии, то есть что оно содержательно может содержать киргиза и комсомола.

[1] М. Ф. Ларионов просил прислать ему снимки с некоторых его и Н. С. Гончаровой картин.

перерыли — взяли переписанную им мою идеологию ИЗО, книжечки Бакунина и Кропоткина» [1]. Вскоре Купцов, затравленный доносами и допросами, повесился, оставив записку: «Пусть Родионовы захлебнутся моим трупом, хотя они работают в НКВД» [2].

Вскоре НКВД добрался и до самого Филонова. В 1938 году были арестованы оба сына его жены — Петр Эсперович и Анатолий Эсперович Серебряковы, впоследствии погибшие в лагере. От жены Екатерины Александровны взяли подписку о невыезде. Ее разбил паралич.

После войны вокруг имени Филонова воцарилось глухое молчание, длившееся десятилетия. Филонов и его школа были изъяты из истории советского искусства. Осталась только «филоновская легенда», изустно передаваемая уцелевшими учениками.

В 1932 году был образован единый Союз художников, в который вынуждены были вступить, как в колхоз, мастера различных направлений, тенденций, художественных интересов. Творческие люди пытались продолжать работать, бездарные дельцы, захватывая ключевые позиции в Союзе, старались выработать новые критерии художественной ценности, чтобы свести искусство к своему уровню. Началась безудержная спекуляция термином «социалистический реализм», загонявшая искусство на узкую тропу, ведущую в тупик. Атмосфера взаимной подозрительности, слежки, доносов возрастала вместе с развитием положения об усилении классовой борьбы в стране, выдвинутого Сталиным.

В отчаянье от подобной обстановки Н. А. Тырса в письме к двум художникам сообщает свои соображения о том, как «Союз мог бы осуществить ряд мер, облегчающих нашу работу. 〈...〉 Например — тщательное персональное знакомство со стороны соответствующих политбюро и НКВД с каждым квалифицированным художником из Союза советских художников и тогда — доверие или недоверие. В первом случае — право работать без оглядки, когда и где хочешь, во втором (недоверие) — следи. Позволяй работать и следи: подозрительный у тебя в руках» [3].

Тырса полагал, что, если художник выдержал проверку на политическую благонадежность, то ему позволяется работать в любых художественных формах. Но он не учел, что политически благонадежными могли быть не только люди, но и художественные формы.

Николая Николаевича Пунина судьба несколько раз сталкивала с карательными органами. Первый раз он был арестован Петроградской ЧК в августе 1921 года. В это время он был руководителем Петроградского отдела ИЗО и комиссаром Русского музея. Заступничество и поручительство А. В. Луначарского, знавшего Пунина с первого года революции, вызволили его из тюрьмы. Второй раз он подвергся аресту в 1935 году, но снова был освобожден. Последний арест был в 1949 году. Тут уже не было заступников, подобных Луначарскому, и Пунин оказался в лагере

[1] *Филонов П. Н.* Дневник. Запись 10 октября 1935. РО ГРМ, ф. 156, д. 31, л. 96.
[2] Там же. Запись 12 марта 1935. РО ГРМ, ф. 156, д. 32, л. 25.
[3] *Тырса Н. А.* Письмо Л. А. Юдину и П. М. Кондратьеву. 12 августа 1939. РО ГРМ, ф. 146, д. 5, л. 1 с об.

3

4

2. Вера Ермолаева (слева)

3. Н. Б. Малышева, В. М. Ермолаева, М. Б. Малышев. Фотография. 1908

4. В. М. Ермолаева. Фотография. Конец 1910-х

Выставка, которой мы закончили текущий год, и заключала в себе ряд беспредметных супрематических архитектонных моделей Малевича, числом 25 или около того, и его непосредственных помощников, а также отделы исследовательские, где мы роемся в самой живописи и цвете, в структурах цвета, в цветных полях, в строении формы, во всем том специфическом, что отличает художника от фотографии и кино, рекламы, газеты, книги и прочих носителей ходячих идей. Нам приходится выяснять впервые, что живопись как таковая имеет свою орбиту и что культура ее, дойдя до II стадии кубизма, кончилась навсегда и может только идти назад от Сезанна к Коро, мягче и вялее, что 100% ее уже достигнуты и современность будет работать только в цвете, а все движение искусства пластического пойдет в архитектуру, в чем завершится классицизм эпохи, хотя и не скоро. Если лично я не работаю в живописи или цвете на холсте, то, может быть, я более права, деятельность моя даст скорее распространение ряду идей, верных для хода современного искусства, нежели десяток холстов едва ли высокого качества.

Сердцем работы института является Малевич, и те несколько суждений, которые привожу здесь, в ходе работы взяты из его руководящих статей, которые, кстати, мы печатаем уже год и никак не можем выдрать из когтей то одной, то другой комиссии Главнауки. Я все же надеюсь, что смогу скоро прислать Вам экземпляр .

В эту весну нам пришлось выдержать жестокую атаку все тех же ахрровцев (М. б. Вы не знаете, что это за пугала? Это современное передвижничество, их задача выразить через «здоровый реализм» революционную сущность пролетариата; между тем они вычеркивают себя из революционного хода искусства того же самого творческого пролетариата, парализуя какие-либо новые творческие методы. Их выставка — это море бездарнейших холстов, лишенных какой-либо натуралистической грамотности, на самые нарочито революционные темы), так вот они-то и хотели сорвать нашу работу, обвинив нас в мистичности и идеалистичности и проведя газетную травлю под заголовком «Монастырь на госснабжении». Но я надеюсь, что энергия, заложенная в нашей группе, не только останется победительницей в этих временных перепитиях каждодневной войны, но сможет стать опорой развеянных группировок беспредметников, непримиримых с жизнью, чей лозунг может только подчинить себе жизнь, но никак не войти в какие-либо сделки с ней.

Я считаю себя Вашим должником и потому буду писать Вам еще и подробнее о методе нашего исследования в живописи, о приемах анализа живописных явлений, о том, как все западные художники находятся у нас на учете и как мы держим пари, кто куда из них двинется в дальнейшем, кто ослабнет и свихнется, заранее предвидим формы, к которым они придут. Д. Бурлюк забрасывает институт книжками собственного сочинения, переплетенными шнурками с кисточками, где первую страницу он от руки красит краской цветочками, и посвящает книгу жене, и говорит, что он радио-футурист и что дровосек, когда рубит дрова, имеет много рук. Из этого ясно, что Америка вредна. Татлин сидит в Киеве, последние 3 года он искусством не занимался, а строил печи и кроил пиджаки и брюки вниз суживающиеся, чтобы не дуло. Филонов тверд как скала и также огромный и прекрасный сидит пауком и выписывает мельчайшими кисточками бесконечный разговор живой сущности живописи, открывающейся глазу художника в жизни. Мне писали из Ленинграда, что Вы прислали книгу, письмо же Ваше я получила, за книгу большое спасибо, мне ее еще не переслали.

Жму Вашу руку и прошу Вас не считать меня очень скверным человеком.

В. Ермолаева

P.S. В Москве я временно и потому оставляю ленинградский адрес.

P. P. S. Малевич просит сообщить, можете ли Вы послать ему визу во Францию, Париж, его адрес Немчиново Московской губ.

В. Е.

Видите ли Вы Зданевича? Скажите ему, что я его очень люблю [2].

В. Е.

Архив А. К. Томилиной-Ларионовой, Париж
Публикуется впервые

В 1925 г. был сдан в печать сборник, содержавший исследовательские статьи: *Малевич К.* Мир как беспредметность: (Введение в теорию прибавочного элемента); *Матюшин М.* Опыт художника новой меры; *Пунин Н.* Пространственные построения в картинах Ренессанса. Были уже набраны гранки и сделаны клише для иллюстраций, но сборник был запрещен Главнаукой.

И. М. Зданевич — поэт, с которым Ермолаеву связывали дружеские отношения в 1910-е гг.

Т. Б. Казанская
Выступление на вечере памяти В. М. Ермолаевой 18 мая 1972

Вера Михайловна Ермолаева сыграла огромную роль в судьбе моей старшей сестры Марии Борисовны Казанской.

Мария была в равной мере увлечена живописью и своим замечательным учителем Верой Михайловной. Я узнала Веру Михайловну через Марусю и как бы отраженно, поэтому мои воспоминания о Вере Михайловне неотделимы от сестры.

Окончив девять классов школы, Маруся не пошла в Академию. Вопроса о выборе профессии не стояло. Сестра с трех лет страстно и неудержимо рисовала. Наш дядя Николай Эрнестович Радлов, а также Владимир Васильевич Лебедев, Петр Иванович Соколов и другие знакомые художники знали ее работы. Кажется, Маруся попала в руки Веры Михайловны по совету Лебедева. Во всяком случае судьба ее этим была решена, и она была счастлива этим выбором.

Годы ученичества (1932—1934) проходили так, как протекало ученичество мастеров эпохи Возрождения в Италии. Маруся с утра уходила к своему мастеру и писала, и рисовала там.

Личность Веры Михайловны и по масштабам была возрожденческой. Всем, и в том числе выбором книг, руководила она. Мне припоминаются «Дневник Марии Башкирцевой», «Орлеанская девственница» Вольтера, которую мне тогда не дали читать, «Пьер Кюри в описании Марии Кюри» (его подвижничество произвело на нас огромное впечатление), «Исповедь» Руссо, «Дон Кихот», «Письма Делакруа», «Мастера искусства об искусстве», вышедший тогда «П. Сезанн» Воллара, остальное не припомню.

Чему учила Вера Михайловна?

Бабушка (двоюродная сестра Врубеля), с тревогой следившая за Марусиным учением, спросила: «Почему ты не рисуешь того, что видишь? Где предметы, которые стоят перед тобой?». Помню ответ Маруси: «Я рисую отношения между предметами. Я рисую пространство. Мне важно, что ближе, что дальше».

Это были часто рисунки углем, позволяющие усвоить живописное понимание мира. Это было масло или темпера: слоновая кость, умбра, охра, белила. Иногда это было изучение старых мастеров, если можно так выразиться, «глазами кубиста». Этим методом Вера Михайловна объясняла Марусе мысли художников, их понимание объема в пространстве, их линейные композиции и учила воспринимать пластику независимо от сюжета картин.

Для того, чтобы судить о своей работе, Маруся поворачивала ее вверх ногами, исчезали знакомые очертания предметов, позволяя судить о сочетании форм и красок на холсте.

Весь круг знакомых Веры Михайловны не был мне вовсе знаком. Там все оберегалось замкнуто и ревниво. Лишь 15 лет спустя я познакомилась с Владимиром Владимировичем Стерлиговым, встречала Саню Якобсон, Александра Батурина и других, о ком знала тогда понаслышке.

Родителей может быть пугало полновластное влияние Веры Михайловны на Марусю. Но спорить тут было нечего. Вера Михайловна не допустила бы возражений. Мое отношение к Вере Михайловне было благоговейным. Я узнавала ее через Марусю. После Марусиной гибели я обвиняла во всем слишком исключительную ее судьбу, полагая, что следовало, может быть, ее направить по

в Коми АССР. В этом лагере отбывал срок и русский философ Л. П. Карсавин, с которым Пунин близко сошелся. Н. Н. Пунин умер в 1953 году, уже после смерти Сталина, не дождавшись близившихся перемен в его судьбе. Он похоронен в тундре, близ поселка Абезь. Посмертно реабилитирован.

После убийства С. М. Кирова начались аресты интеллигенции, в том числе художников. В декабре 1934 года взяли Веру Михайловну Ермолаеву и ее ученицу Марусю Казанскую, Владимира Васильевича Стерлигова и двух его учеников — Александра Батурина и Олега Карташова.

Творческая судьба Веры Ермолаевой была тесно связана с Казимиром Малевичем. В первые годы революции она сменила Марка Шагала в качестве руководителя Витебской художественной школы. По ее приглашению в Витебск приехал Малевич; возникла группа УНОВИС, в руководстве которой принимала участие Ермолаева. Затем с 1923 года она научный сотрудник ГИНХУКа, заведующий лабораторией цвета на отделении Малевича. Увлеченная стихией цвета, Ермолаева всю жизнь занималась живописью. В двадцатые годы — она один из ведущих сотрудников ленинградского Детгиза, работает для журналов «Чиж» и «Еж», иллюстрируя стихи А. Введенского, Д. Хармса, Н. Заболоцкого.

Письмо
Москва,

Дорогой
Теперь, і
гу, хотя
Вам, чтс
Ленингр
сии. Вез,
занимае
искусств
в АХРРе
Только А
АХРРы д
мещени
свыше 2
и кварта
содержа
вать быт
усматри
середня
ловского
славу зе
бесии М
дать и де
ной куль
ным пом
можност
что прир
политиче
ность жи
и безыде
ту морду
с ним пл
политике
ка — пол
противор
ное нача
или подч
Отсюда
красно вс
может бы
вчерашни
ломках у
устанавли
что мы д
искусство
из полно
психолог
держать

М. Ф. Ла
его и Н. С

обычным путям, но сейчас думаю, что Марусю было бы не уместить в обычные пути, как и саму Веру Михайловну.

У нас Вера Михайловна бывала редко. Она как бы отняла у нас Марусю. Помню, что мы в семье даже обсуждали Сезанновский поступок: он не пошел на похороны матери, чтобы пойти на этюд. С этим я не могла никогда согласиться, помнится и отец тоже, но в этом была вся Вера Михайловна и вся тогдашняя Маруся. Страстные до фанатизма, они сделали искусство своей религией, подчинили ему все.

Мне пришлось быть у Веры Михайловны один-единственный раз, и я использовала этот визит (уж не помню, зачем меня послали), чтобы показать ей свои два эскиза картин (я тогда училась в художественном техникуме). Комната Веры Михайловны была большая, квадратная с высоким потолком. На стене висела большая картина Ле-Дантю, привлекая внимание. Я была только в одной комнате Веры Михайловны. Рядом жила Дуняша, но там я не была.

У Веры Михайловны на всех столах, на стульях и на диване лежали эскизы, этюды, краски. Мебель была красного дерева, массивная, и опять же, если не ошибаюсь, на всем лежали различной формы куски бумаги с начатыми набросками.

Вера Михайловна сказала мне, что если человек не отдает себя целиком искусству, то лучше ему бросить живопись, и всякий, кто может бросить искусство, должен бросить его поскорей.

Вера Михайловна говорила о том, что в искусстве все контраст. Взяла бумагу и нарисовала контраст. В каждой картине один контраст, и ни один размер не должен повторяться. Всегда чего-нибудь будет больше, скажем неба или земли, если изображено поле под небом.

Вера Михайловна выбрала одну картинку из моих двух и сказала, что круговцы (наши учителя в техникуме) любят белила во все подмешивать и наказала мне, чтобы я этого остерегалась.

Помню горящие черные глаза Веры Михайловны, ее обстановку и как, положив что-то твердое на колени, она сильной рукой набрасывала линии, объясняя мне законы и тайны священного мира живописного искусства, жрицей которого она была.

Вторая памятная встреча с Верой Михайловной была в Пудости, куда я однажды, кажется с отцом, приезжала их навестить. Помнится, Маруся приехала на вокзал встречать и сама правила лошадью, и мы ехали куда-то далеко на телеге. В комнате с крашеными полами стоял в углу на полу кактус, с вывороченными толстыми листьями, служивший натюрмортом. Снаружи были поля и в них массивным утюгом врезался темный лес. Все служило моделью. Мне кажется, что никто ни о чем не говорил. Все работали (писали).

В третий и последний раз Вера Михайловна была у нас и показывала нам в столовой (в доме Публичной библиотеки, где мы жили) свои работы. Показывала она «Рейнеке-Лиса». Помню ее так: она стоит, опираясь на костыль, с горящими глазами, а родители мои склонились над столом и рассматривают рисунки.

То, что было дальше,— все знают. Когда за Марусей пришли, то мама воскликнула: «Как... ребенка!.. Должно быть, вы ошиблись!.. Не может быть, чтобы вы пришли за девочкой!»

Солдаты, поглядев на мандат, объявили, что она совершеннолетняя. Маруся совершенно спокойно оделась, собрала вещи и удивилась только тому, что стали выстукивать стены, ища оружия.

Вот так на двадцать третьем году жизни она мужественно разделила судьбу своей любимой учительницы Веры Михайловны Ермолаевой. (В зале безмолвная тишина.)

Стенографический отчет
Архив ЛОСХ РСФСР
Публикуется впервые

5. М. Казанская и В. М. Ермолаева. Фотография. 1930

6. **В. М. Ермолаева. 1893—1938. Иллюстрация к книге В. Гёте «Рейнеке-Лис».** 1934
Цветная литография. 19×15*
Государственный Русский музей, Ленинград

7. **В. М. Ермолаева. Композиция.** 1928
Бумага, гуашь, акварель. 24×17
Государственный Русский музей, Ленинград

* Размеры даны в сантиметрах

8

9

10

11

В последнем цикле гуашей к «Рейнеке-Лису», над которым она работала в конце 1934 года, были, по свидетельству очевидцев, критические мотивы, отразившие ленинградскую действительность. К Медведю-судье волки в буденовках тащат на суд зверей. (Фамилия тогдашнего начальника ленинградского НКВД была Медведь.)

Когда пришли с арестом, то сразу направились к шкафу, где лежали листы к «Рейнеке-Лису».

А. Б. Батурин сидел в одной камере с арестованным тогда же художником П. И. Басмановым. Их вызывали на очную ставку с В. В. Стерлиговым. Последний рассказывал: «Сидим за столом на очной ставке: я и Басманов. Напротив Федоров (следователь), все время пистолет и тяжелые предметы к себе подтягивает.

8. **В. М. Ермолаева. Человек с корзиной.** 1933
Бумага, гуашь. 19×15
Государственный Русский музей, Ленинград

9. **В. М. Ермолаева. Горшок, кувшин и рюмка.** 1934
Бумага, гуашь. 11×18
Государственный Русский музей, Ленинград

10. **В. М. Ермолаева. Человек в ватнике.** 1933
Бумага, гуашь. 24×17
Государственный Русский музей, Ленинград

11. **В. М. Ермолаева. Рюмка и кувшин.** 1934
Бумага, гуашь. 11×18
Государственный Русский музей, Ленинград

— А вот Басманов говорил, что вы не советский человек.

— Я этого не говорил.

— А Стерлигов говорил, что вы кулак.

— Я этого не говорил.

Тут начинают, нагнетая нервозность, через кабинет бегать люди, крича, что вас будет судить народ.

Басманов вдруг встал и что было силы ударил кулаком по столу, так что все предметы подскочили. И снова сел. Наши колени оказались близко, и я его незаметно погладил. Следовать крикнул: „Увести их!“».

Очные ставки делались и В. М. Ермолаевой.

А. Батурин и О. Карташов восемь месяцев просидели

12. В. М. Ермолаева. Три фигуры (Голгофа). 1928
Бумага, гуашь, акварель. 33×34
Государственный Русский музей, Ленинград

13. В. М. Ермолаева. Автопортрет. 1932
Бумага, гуашь. 20×17
Государственный Русский музей, Ленинград

на Шпалерке, затем их выслали в Уфу. Здесь Батурин был снова арестован по клеветническому доносу, получил восемь лет лагерей и провел их в Коми АССР на лесоповале. Вернулся он в Ленинград через двадцать два года. Карташов погиб на фронте.

Ермолаева и Стерлигов получили по пять лет лагерей. Везли их в Казахстан в одном эшелоне. В. М. Ермолаева ходила на костылях — у нее были парализованы ноги, последствия падения с лошади в детстве. В степи устраивали поверки, всех выгоняли из вагонов, выстраивали, и начиналось: «Встать! — Лечь!». Стерлигов рассказывал, как тяжело было поднимать Веру Михайловну.

Оказались они в одном лагере под Карагандой, где произошла встреча с художником П. И. Соколовым, о котором оставил воспоминания Стерлигов.

Отсидев пять лет, В. В. Стерлигов вышел из лагеря. В. М. Ермолаева автоматически получила добавочный срок.

Тридцатые годы сделали свое дело. Живое и могучее художественное движение разбилось о бетонную стену. Советское искусство следующих десятилетий, оторванное от живых корней, стало иссякать — подобно Аралу, лишенному притока свежих вод. В пятидесятые годы вместо цветущих полей искусства расстилалась серая однообразная равнина, где возвышались картонные хребты лауреатов и бумажные пики академиков.

Пикассо или Матисс во Франции сделали все что могли и на что были способны. Русский авангард, остановленный на бегу, не успел завершить начатого.

Евгений Ковтун

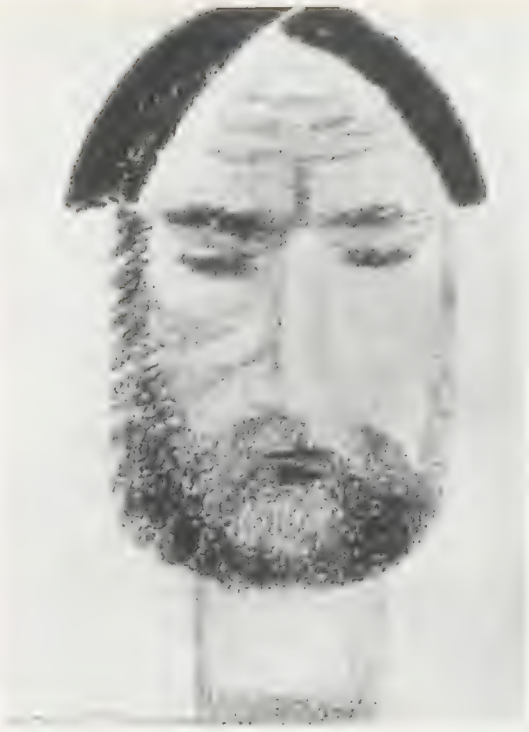
14. П. И. Соколов. Фотография. 1918

15—17, 19, 20. В. В. Стерлигов. 1904—1973. Воспоминания о супрематизме. 1944
Бумага, графитный карандаш. 33×24
(5 рисунков на одном листе)
Государственный Русский музей, Ленинград

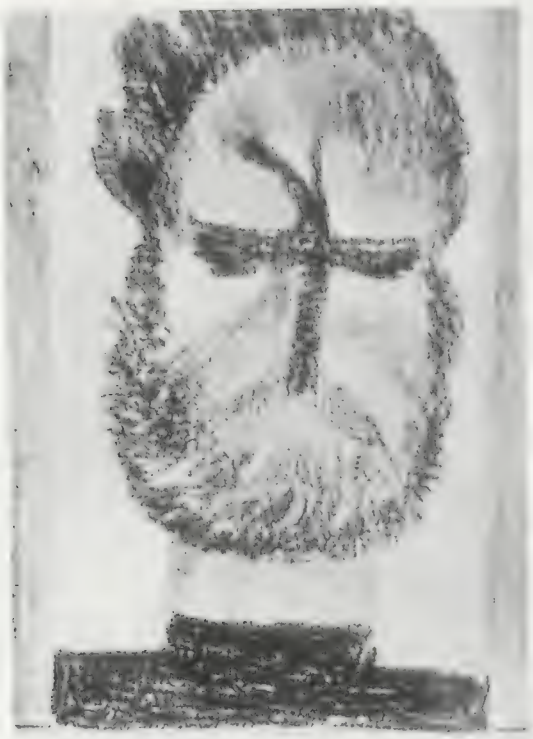
18. В. В. Стерлигов. Фотография. 1973

14

15



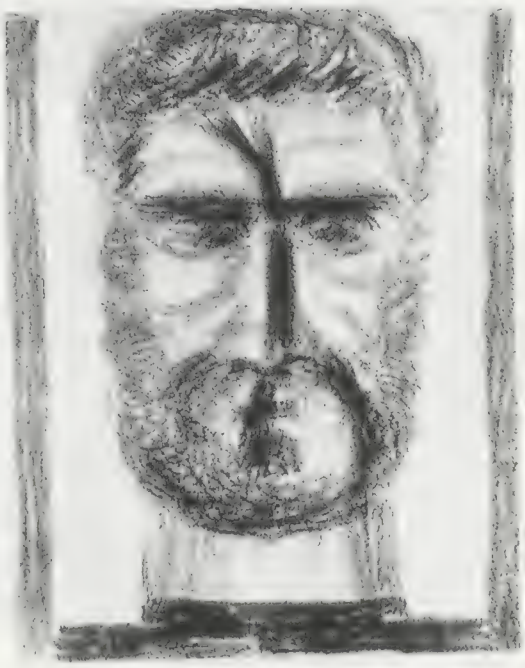
16



17

18

19



20

В. В. Стерлигов
Воспоминание о Петре Ивановиче Соколове

«Шалунишка! — Приходите посмотреть что написал...»
..1937 год. Лагерь «отбросов». По-русски — каторга самого гуманного государства. Место гибели ни в чем не повинных людей, истребления русской интеллигенции и хороших людей плохими. Саманная мазанка. С улицы — прямо в нее. Накось комнаты из земли длинная картина. На картине куклы за длинным столом: «Политбюро». Куклы — правители самого беззаконного... то бишь гуманного правительства в мире. Плотная живопись. Общий цвет — коричневый. И еще: в различных направлениях летают розоватые, желтоватые мотыльки — это ручки. Ручки кукол, вырезанных из дерева, ручки кукол-правителей самого... то есть гуманного правительства.
Если бы правители увидели себя на картине Петра Ивановича — они пришли бы в ярость... Они и пришли... Они бы расстреляли художника... Они это и сделали...
В первое же мгновение, увидев картину, я пришел в ужас и воскликнул: «Петр Иванович! Ее показывать нельзя!.. Вас посадят!» (Как-будто в это мгновение и Петр Иванович и я уже не сидели.) Петр Иванович раздраженно отвечает: «Вы ничего не понимаете! Почему посадят? Ведь это же реализм!» — «Ну что Вы, Петр Иванович! Они же поймут, что это не они, а идиоты. Поймут, что это насмешка над ними, и посадят! Нельзя показывать картину!» Петр Иванович обиделся: «Ну, я вижу, Вы ничего не понимаете!» — «Вы сами ничего не понимаете!» — «Вы болван!» — «А Вы — дурак!». Пришлось хлопнуть дверью и уйти со страшным волнением в груди...
Мы поссорились. Я мучился. Он тоже. При внезапных встречах чувствовалось, что оба жалеем о ссоре. Он даже ходил жаловаться к нашей общей знакомой «вольнонаемной» (у нее сидела вся семья, и она добровольно приехала в лагерь, на каторгу. Она говорила: «Не могу же я жить на воле, когда все сидят»). Надежда Николаевна Фирсова. Через нее Петр Иванович «засылал послов». Но я не мог переменить мнения: картину показывать нельзя.
Прошел может быть месяц, два, и Петр Иванович освободился. Он остался «вольнонаемным» дописывать своих кукол. Ходило мнение, что для лучшей безопасности надо побыть некоторое время в лагере вольнонаемным. Но для Петра Ивановича это была роковая ошибка.
И вот: хмурый холодный день. Тот же 1937 год многомиллионно-невинных жертв. Осень. Теперь-то, тридцать два года тому назад (спустя?), я понимаю, чья сила заставила меня вдруг выйти из лагерной фотографии, которой я заведывал! (Был в нескончаемом непрекращающемся ужасе от того.) Мимо фотографии едет грузовик. В кузове стоит Петр Иванович. Освобожденный, он покидает лагерь. Картина дописана! Мы бросаем друг на друга прощальные взгляды... Больше мы не виделись на земле. И не увидимся. Теперь только т а м... Правда, и тогда я понял, зачем Бог столкнул нас на прощанье и что я был должен сделать и не сделал... Петр Иванович уехал в Москву, несмотря на то, что его отговаривали. У большинства утвердилось мнение, что в столице освободившихся хватали по второму разу тут же... как будто в глуши не было того же самого... В Москве у Петра Ивановича жена Галя и маленькая дочь. Галя

очень славная, милая, тихая женщина. Они сильно подходили друг к другу, и Галя совершенно была не похожа на преступницу, однако через несколько месяцев по возвращении Петра Ивановича его и Галю схватили и, по слухам, дошедшим до нас,— расстреляли обоих... Когда я «освободился», то есть нигде не имел права жить, кроме провинциальных мест, то вместе с Еленой Васильевной Сафоновой делал некоторые попытки найти дочь Петра Ивановича и Гали, маленькую девочку, и в том не успели...

...Как только Петр Иванович уехал из лагеря, тут же его картину дали переписывать бездарному харьковскому сюсюшнику какому-то Макарову. Он был маленький, скромный, тихий, утешительно бездарный. Надо было Ежова переписать в Ужова, Иванова в Петрова, Злючкина в Змеючкина, Змеючкина в Гадючкина. Такое было время — герои лихо смывались со стола и заменялись новыми куклами. Но все лили кровь невинно-миллионных жертв, заодно проливая и свою. Все вместе почему-то называлось: «Под солнцем Сталинской Конституции...»

...После переписки картина была повешена в большом зале Главного управления лагеря-каторги. Я пошел посмотреть на нее: какая это была дрянь! Поощряемое скопление уныния на тысячу лет должно было покрывать непроницаемым слоем ясное, светлое, легкое дарование Петра Ивановича Соколова.

Среди прилагательных к определению дарования Петра Ивановича я написал слово л е г к о е. Да, оно больше всех прилагательных прилипает к нему (в скобочках: что не мешало быть характеру не совсем легкому у Петра Ивановича).

Вот пример легкости.

Мы поставили для «вольных» спектакль «Доходное место». Мы — это «заки», «заки» — это заключенные, ты — не ты, а «зэка», или «зак». Я — «зэка». Режиссеры, артисты, художники и пр.— ЗЭКА. Художники это Петр Иванович Соколов, Вера Михайловна Ермолаева, Володя Дубинин и Владимир Васильевич Стерлигов. Все вместе — это Москва, Ленинград, Киев, Харьков, Одесса и многие другие города. Вместо спектакля был блеск. Вольные вышли от восторга, после чего последовало чудо. Небывалое происшествие. Мы были неспособны его охватить. «Дамы» вольнонаемных, то есть жены охранников, устроили нам банкет!!! Благодарственный банкет. (Мужья не присутствовали, но — не запретили.) Все было, как на свободе, будто бы мы были свободные люди... Тяжкая была игра... В фойе второго этажа был накрыт длинный стол. Вольные яства украшают его. Котлеты! Котлеты! Котлеты! (Это после супа из коричневой пены от замученных лошадей.) Котлеты! Алкоголя, конечно, ни капли. Мы — артисты, музыканты, художники, режиссеры и пр., то есть Москва, Ленинград, Киев, Харьков, Одесса сидим за столом (все «заки»), а вольнонаемные «дамы» угощают нас. Услуживают нам. Наша троечка — в кучке: Вера Михайловна, Петр Иванович и Владимир Васильевич. Что будет — ждем и котлеты жрем. Особенно обольстительна была «дама» — жена начальника третьего отдела (самого грозного) Клюшина. После трапезы она запускала свою ручку в вазы с конфетами и горстями игриво бросала их нам. Мы принуждены были ловить их.

После стола в нижнем фойе грохнул оркестр. Заки играют для заков, и все играют в свободу. А танцующих — никого. Фойе пусто. Всех увели за проволоку. Нельзя же артистов оставить танцевать: среди них были покушавшиеся на жизнь Сталина, о чем они никогда не думали... В пустом фойе осталась только наша кучка: безногая Вера Михайловна на костылях. Петр Иванович и Владимир Васильевич. Оркестр играет вальс. Паркет блестит. Танцуйте! Танцуйте! Играйте в свободу... Внезапно Петр Иванович выталкивает меня на середину фойе и начинает кружить вальс. Я отроду бревно, полено, пенек, никогда не умел танцевать, туп был к этому делу, но меня закружил какой-то легкий воздух. Я почувствовал: Париж! Да, Париж! Всегда свободный воздух всегда свободного Парижа. Я в нем никогда не был и никогда не буду. Я всю жизнь продышал другим воздухом. Я бросил взгляд вниз, случайно — и увидел крылышки, приросшие к тапочкам Петра Ивановича. Они летали, легкие, легкие, свободные и еще волочили за собой бревно — меня. А я мог только наступать на них... Оркестр играет. Паркет блестит, и я взмолился:

— Петр Иванович! Я больше не могу!

— Шалунишка! — И он кружит меня еще сильнее.

Второй пример легкой победы в некоей минуте жизни и наставление рабочих на путь истины. Случай опять во время работы над «Доходным местом». Случилось как-то так, что Петр Иванович должен был где-то быть. До начала спектакля всего день. Петр Иванович просит меня доглядеть за рабочими, и чтобы они сделали то-то и то-то... Как только Петр Иванович ушел, рабочие стали курить. «Я вас очень прошу! Надо сделать!» Так до вечера ничего и не сделали. Я в панику. Что же мне

21, 23. В. В. Стерлигов. Ангелы (рисунки из одноименного цикла). 1954
Бумага, акварель. 15×23
Собрание Л. Н. Глебовой, Петродворец

22. П. И. Соколов. Иллюстрация из книги Н. Чуковского «Капитан Джеймс Кук». 1927

делать? Времени осталось ничего. На другое утро то же самое. Хожу, умоляю, упрашиваю: ну ни-ни-ни. Сидят и курят. Или курят и сидят. И вдруг какое-то легкое движение воздуха, а затем очень ясное произношение чисто русских слов, и на сцену влетает Петр Иванович: губа оттопырена, в руке метла — и сразу все завертелось, застучало, заработало. В театре, на сцене так объявляются волшебники, а Петр Иванович так появлялся в жизни. У него был волшебный ключ к замку жизни. Появлялся Петр Иванович, радость появлялась вместе с ним. Поворачивался ключик, и все становилось хорошо. Недаром из-за него «дрались» театры Москвы и Ленинграда. Московский Большой театр победил на грех. Давно-давно кто-то рассказывал мне, что, если Петру Ивановичу приходилось где-либо жить некоторое время,— комната преображалась в жилище волшебника. Что-то интересно брошено, что-то поставлено — и радость. В лагере (на каторге бишь) я часто приходил в саманную нору Петра Ивановича, где он жил вместе с режиссером театра. Снаружи мазанку и не видно,— глина и глина,— а войдешь внутрь — куда девался ужас? Может быть все еще вернется? Откуда бьет источник радости? Ну откуда падает такая, все украшающая занавеска? Одним ударом радости она убивает тьму... Она брошена «просто так», практический смысл ее не виден, ее «просто так» и есть ее красота: белый источник падает сверху...

В рисунках детям, в книгах белый источник радости падает прежде всего, хотя рисунки исполнены черным, пером (это называется графика). В искусстве северян происходит то же, и как раз в это время оно, искусство северян, и появилось на глаза художникам... В искусстве театра легкость исполнения, особенно костюмов и действующих лиц спектакля, сильно пленила Володю Дубинина. Мелкий бытовик, может быть «дачник», он попал в бутафорскую лагерного (то бишь каторжного) театра и тут же «впал в Петра Ивановича»: пленился им и его искусством. Должно быть Володя Дубинин стал художником на весь свой пожизненный век. Его судьбы я не знаю. Володя говорил мне, что он очень хотел бы рисовать так, как Петр Иванович...

Ни у кого в мире я не видел таких ручек, которые рисовал Петр Иванович. Говорят, что рисуя руки художник рисует свои. К Петру Ивановичу это относится прямо. Бог не сотворил двух пар одинаковых рук в вечности. И Петру Ивановичу Он внушил рисовать руки так, как никто не рисовал их прежде Петра Ивановича и не будет рисовать после него. Прежде всего, это не ручки, а цветочки. Непонятно, как они могут держать что-нибудь. Предметы должны прилипать к ним, и лучше всего это делают цветы; и совершенно не важно, сколько пальцев на руках, иногда их шесть, иногда четыре, иногда просто комочек. И еще: цветочки рук Петра Ивановича не могут держать никакого зла... Если представить миллиардные толпы рук, возносящих зло сю-сю-реализма, то и волосы дыбом не встанут оттого, что выпадут заранее от ужаса. Лыс несчастный череп человека от реализма сю-сю. И вполне понятно, почему зло рук сю-сю набросилось на радость светлых рук-цветочков Петра Ивановича Соколова и уничтожило причину небывалого явления — самого художника.

Зло вывалится из рук-цветочков Петра Ивановича, а доброта и любовь щедро льются из его искусства. Лично у меня всегда начинает приходить в движение источник слез, когда я смотрю на рисунок больного Робинзона. Он лежит в своем жилище, «температурит», козочка в тревоге и любви стоит над своим больным хозяином, испуганный попугай, а взгляд Робинзона устремлен в горестные видения. И вот в тот усердный момент, когда левое искусство дружно выкинуло из своего арсенала всякие взгляды — взор больного Робинзона невозможно переносить спокойно. Он-то и заставляет шевелиться колодезь слез. Я думаю, что взор Робинзона очень понятен детям, особенно мальчишкам, удирателям куда-нибудь: удерут, а потом ночь, все чужое, все далеко, папы и мамы нет — кругом одни разбойники...

Неповторимый иллюстратор детских книг был уничтожен. Физически — да. Петр Иванович погиб. А «химически»? А «химически» произошло вот что. Покрыта земля поверхностью земной, и человеку видно: горы, леса, реки; а родники — подземные. Как они там текут, где возникают — не видно, а реку на поверхности — видим. Возник кувшин на земле. Пришлось ему наливаться и изливаться 50 лет или 500, а две тысячи лет пролежать под землей. А в другом месте лежит другой кувшин, а между ними никакого сообщения все две тысячи лет не было. А через две тысячи лет ученые-кувшиноведы старались доискаться причин, каким образом один кувшин оказал влияние на другой. И не находили. А книги писали в количестве неисчислимом. Бог же с высоты Своей видно было, как девицу Меланью вместе с кувшином (потому что она шла за водой) похитил злой кавказец Шурум Бурум и увез ее в свои горы. Кувшин очень понравился злым шурумбурумцам, они стали делать

24

точно такие же. Но разве кувшиноведам трагедия девицы Меланьи видна? Или еще: в одном месте на земле появилась книжечка с картинками. Художник по национальности был антрекот. Прошло немного человеческих лет. К художнику-антрекоту из соседней страны приехала двоюродная сестра, тоже антрекотка, погостила немного у двоюродного братца, прихватила его книжку с картинками и уехала в свою страну, где жили шлецки-клецки. Художника-антрекота за это убили свои же антрекоты, просто так, из убеждений. Художники же шлецки-клецки стали рисовать картинки в своих книжках, как рисовал их антрекот. Тогда толпы графознаев обеих стран надели черные очки, расселись по кустам и начали ничего не видеть, изучая вопрос, почему шлецки-клецки рисуют картинки в книжках так, а не иначе. Но истинная причина была от них сокрыта. Невидимые родники находятся в руках у Бога. С кувшиноведами произошло то же, что и с графознаями. Сначала они обсмотрели кувшины снаружи. Затем заглянули внутрь и определили: последняя капля в кувшинах была генуэзского периода. И то определили не они, а машины «стой, сейчас все скажу». Надо положить вопрос в машину, нажать кнопку, дернуть рычаг — щелк-подщелк-переверни-щелк — и готов ответ.

Все наземное мы видим, руками трогаем, нюхаем, а подземных родников не зрим. У Бога многое сокрыто от нас. Оно течет подземными ручьями. Зато какая радость тому, кто вдруг услышит журчанье подземного истока, и Божья тайна по Его, Бога, воле откроется ему.

Может быть и нелепо, может быть и странно, несуразно, а мне почему-то хочется назвать тайный родник, текущий от северян через Петра Ивановича Соколова и современную Польшу.

25

26

24. П. И. Соколов. Обложка книги Н. Чуковского «Русская Америка». 1928

25, 27. П. И. Соколов. Иллюстрации из книги Д. Дефо «Робинзон Крузо». 1928

27

28

26. В. В. Стерлигов в своей мастерской. Фотография. 1930

28. В. В. Стерлигов и А. В. Повелихина. Фотография. 1968

ДВА УГЛА

Два внезапных угла. Первый угол — внезапная встреча, второй — внезапное прощание. Навеки... К обоим углам оба подготовлены не были. От первого угла обоим радость, обнимались. От второго оба были унылы, потемнели...

1935 год. Май. Весна в полупустыне. Огромные пространства. Увеличивая их, валяются пологие бесконечные холмы — огромные животы великанов. По ним дует сырой весенний ветер, сдувает последние заплаты снега. С начала мира тут, верно, так и было... Но зачем сюда попал «культурный Петербург?» Каким образом интеллигент Петербурга полагал, что он, названный врагом народа, будет встречать весну тут? Сочетания, недопустимые даже для бреда... Длинные бараки, в которых не может жить никакая ни на что надежда, раскиданы на одном животе великана. Они окружены двойным рядом проволоки. Над проволокой вышки, а в них стоят тулупы охранителей с ружьями. И еще в особом помещении собаки — немецкие овчарки. Ловить бегунов... Каторга...

Я прижимаюсь к углу барака. Дует ветер. Холодно. Сыро. Ничего не понимаю. Думаю — сейчас все пройдет, и будет как всегда, по-старому, дома... Постоял, повернул за угол... Оба вскрикнули и обнимаем друг друга. Петр Иванович Соколов! Конечно, как и полагается, радость долго не позволяла нам толком что-нибудь узнать друг о друге. Потом выяснилось: Петра Ивановича посадил Смолич, режиссер Большого театра в Москве, куда только что театр перетянул к себе Петра Ивановича. Талантливая оттопыренная губа Петра Ивановича натолкнулась на бездарного режиссера, и тот пустил в ход свое предательство. Ясно, что подлость низких путей победила прямого человека. Петра Ивановича схватили и отвезли назад, в Ленинград, и посадили в «Шпалерку». Следователем у Петра Ивановича был знаменитый «наш» Федоров, «специалист по искусству». Федоров что-то выспрашивал у Петра Ивановича про меня, но, естественно, Петр Иванович ничего не мог сказать обо мне кроме одного: что я вполне советский человек. А меня почему-то Федоров про Петра Ивановича не спрашивал.

Топчем мы друг друга. Боже мой! Нет от нас пощады никому из нас. Жив ли этот Федоров (его жирные ляжки тряслись от наслаждения во время допросов, я это заметил), погиб ли он от своих собратьев — прости ему, Господи, все беззакония его, разве он понимал, что творит, этот палач по искусству... От сотворения мира одни люди посылают на смерть других, уверяя, что это им почему-то необходимо. Общая сумма насильственно пролитой человеческой крови являет цифру астрономическую и непредставимую способностям одного человека, то знает только Бог.

30

29. Мастерская В. В. Стерлигова в Петродворце.
Фотография. 1988

30. **В. В. Стерлигов. Купол.** 1965
Коллаж. 70×50
Собрание Л. Н. Глебовой, Петродворец

31. **В. В. Стерлигов. Разговор. Вопрос — ответ.**
1963
Бумага на дереве, масло. 67,5×87
Собрание Л. Н. Глебовой, Петродворец

32

33

ВТОРОЙ УГОЛ

...Угол внезапного прощания... Из-за чего мое мало успешное старание написать о Петре Ивановиче Соколове?
Я хочу вылепить некоторое его изображение, пользуясь хранилищем духа, куда мы складываем все, что нам дорого. Темные же дела наши мы должны вытаскивать наружу покаянием, пользуясь исповедью.
Лучше — перед всеми. Да, каюсь, мы бездарно поссорились. Петр Иванович и я. И не помирились. Вот ужас. «Не успели». Меня это мучало и тогда, мучает и сейчас. Знаю, что и он, когда был жив, тоже мучился. Теперь-то видно, что помириться ничего не стоило. Ничего!..
Была дурная погода. Кажется, осень. Какая сила заставила меня выйти из фотографии, где я сидел за ретушивальным станком, накрывшись красной тряпкой? (Подумать только: заведовал лагерной фотографией!) Мне незачем было выходить, а я вышел.
Навстречу едет грузовая машина, а в кузове стоит Петр Иванович. Великолепный, добрый, «одетый с иголочки», ибо на нем и лагерная одежда всегда сидела так, как будто на нем был фрак, стоит в кузове Петр Иванович с оттопыренной нижней губой и... сейчас исчезнет за углом фотографии. В это мгновение, в котором было много, мы кинули друг на друга последний взгляд и все оба поняли, но... машина скрылась за углом... Мы «не успели»... Я вернулся в фотографию, накрылся красной тряпкой, ретушировать продолжал, но заретушировать свою неправедность в последнее мгновение с Петром Ивановичем Соколовым не мог. Камень лег неподвижно...
Во-вторых, пишу из-за любви. Я знаю, что Петр Иванович «носился со мною», оберегал меня, поганца, даже отдавал часть своего итээровского пайка,— а я долго получал общий убийственный,— словом, будучи старше меня, он старался защитить меня от всякой лагерной, то бишь каторжной, пакости. Мы оба находили отклик друг в друге в нашем чудовищном существовании. Он тоже любил меня.
В-третьих, пишу из-за Суда! Из-за Высшего Суда! Знаю, знаю, что — «Мне отмщение, и Аз воздам!» Но я хотя бы малую долю истины постараюсь оставить людям, посильно нарисовав зверскую картину бессмысленного и зверского убийства хотя бы одного ни в чем не повинного светлого русского дарования. Это дарование даром дано всем и для тебя, и для меня, и для всех, и никакая сволочь (прости, Господи!) не имеет права убивать носителя дарования!!.. А она убивает... убивала... И будет убивать.
С 1935 года, начала нашей каторги, прошло тридцать четыре года. Я забыл, что рассказывал Петр Иванович о своей жизни. Но, конечно, рассказывал он много. Каждый «каторжник» рассказывает другому свою жизнь.
Петр Иванович много и интересно рассказывал о Париже. Он там учился перед первой мировой войной. У кого учился, в какой мастерской — не помню. Платить за обучение ему было нечем, как только своим трудом, и он был старшиной, уборщицей и надзирателем в мастерской. Во время войны ему пришлось добираться домой в Россию через Англию — опять забыл, что он рассказывал. Революция застала его в Академии. Он собрал вокруг себя студентов-художников, организовал бригаду, которая успешно работала в порту, добывая себе средства к существованию всяким «поднять да бросить».
Учился Петр Иванович у Петрова-Водкина. Он и сам организовал у себя студию рисунка. По рассказам А. И. Порет, Петр Иванович умел интересно ставить натурщиц. А. И. Порет рассказывала Т. Н. Глебовой, как однажды Петр Иванович поставил натурщицу русалкой,— спиной к рисующим, на колени, ногами и ступнями, раздвинутыми внутрь, изобразив русалочий хвост и соответственно нагнув голову и заломив руки. А. И. Порет была в восторге. В. В. Дмитриев рассказывал Т. Н. Глебовой о Петре Ивановиче, как об увлекательном рассказчике (я это подтверждаю) и фантазере. Во время голода и холода 20-го года Петр Иванович раздобыл где-то огромные старые холсты и в своей мастерской сделал из них маленький домик, поставил туда буржуйку, топил и, сидя в тепле, рассказывал В. В. Дмитриеву и Б. М. Эрбштейну необыкновенные истории, от которых они с ума сходили и, конечно, рвались в избушку как в теплый рай.

32. В. В. Стерлигов. Равновесие. 1928
Холст на дереве, масло. 23,5×17,5
Собрание Л. Н. Глебовой, Петродворец

33. Мирей Барро (Франция). «Купол» В. В. Стерлигова. 1974
Гобелен. 70×50
Собрание Л. Н. Глебовой, Петродворец

34

35

36

34. **В. В. Стерлигов. Ангел.** 1970
Бумага, акварель. 12×15
Собрание Л. Н. Глебовой, Петродворец

35. **В. В. Стерлигов. Шестикрылый серафим.**
Середина 1960-х
Картон, масло. 17×15
Собрание Л. Н. Глебовой, Петродворец

36. **В. В. Стерлигов. О возвышенном.**
Конец 1960-х
Холст, масло. 67,5×87
Собрание Л. Н.Глебовой, Петродворец

37

37. **В. В. Стерлигов. Голгофа.** 1973
Бумага, акварель. 32×40
Собрание Л. Н. Глебовой, Петродворец

38

БОГ И СТОГ

Первая соль каторги. Ужас. Ровный, бесконечный столб ужаса, непреходящий, иногда усиливающийся, но никогда не исчезающий. В этом жили... Нет пощады от ближнего твоего... Пустыня дует холодным ветром. Во всех сторонах пустыни несет холодным ветром. Он напихал пустыню пылью и песком. Наши глаза, рты, ноздри, обед — с песком. В желтом небе носятся темные тени, шары. Это перекати-поле любых размеров. Когда идешь — невольно голову держишь в плечах: вот-вот сейчас тебя стукнет по башке, что и бывало. И хотя перекати-поле легкое, как пух, да непривычно. Все ждут бурана. Тогда стада овец сбиваются в круг, головой в центр его. В середине — пастух.

Петр Иванович и я в лагерных, сиречь каторжных, кацавейках, измученные не помню какой постановкой, идем спать в стог. Зарываемся в сено. Спим... Просыпаемся от холода. Пустыня гремит ветром. Вылезаем из стога измяты сном, холодом, ветром, ужасом. Бредем в театр. Увеселять стражников, охранников, «сознательную часть человечества», убийц... Спрашиваю Петра Ивановича: «Бог есть? Вы верите в Бога?». Ответ: «Конечно, Бог есть, но ему некогда заниматься моими маленькими делами...»

До сего дня и до смерти своей буду поминать в молитвах своих:

— Упокой, Господи, душу замученного раба Твоего Петра.

Петергоф, 1969
Архив семьи В. В. Стерлигова
Публикуется впервые

39

40

38. П. И. Соколов. Последняя фотография. 1930-е

39. **В. В. Стерлигов. Распятие.** 1973
Бумага, тушь. 24×17
Собрание Л. Н. Глебовой, Петродворец

40. В. В. Стерлигов в петергофской мастерской С. Н. Спицына. Фотография. 1968

41. В. М. Ермолаева. Фотография. 1915—1916

42. **В. М. Ермолаева. Море.** 1928
Бумага, гуашь. 40×47
Государственный Русский музей, Ленинград

По свидетельству Стерлигова, Веру Ермолаеву вместе с партией заключенных погрузили на баржу, плывшую по Аральскому морю, и всех высадили на каком-то песчаном острове. Это последнее, что известно о судьбе художницы.

Не стало Ермолаевой, исчез и тот остров, погибло и Аральское море. Чудом сохранилась часть ее работ, попавших в Русский музей, свидетельствующих о могучем живописном даре художницы.

Географическая справка: Аральское море — одно из самых больших озер в мире. По своей площади оно занимает четвертое место среди замкнутых бессточных водоемов нашей планеты. Площадь Арала 66 100 квадратных километров. Средняя глубина 16 метров, а в самом глубоком месте — 68 метров. Средняя летняя температура воздуха в Приаралье +24—+26, а средняя зимняя —7——13 градусов. В море более 1500 больших и малых островов.

43

44

Историческая справка: Аральское море возникло в Туранской низменности примерно 35—40 тысяч лет тому назад. Аральским это море впервые назвал в своих трудах арабский писатель Ибн Рустан в 920 году. В 1741 году русский геодезист Иван Муравин на основании маршрутных топографических съемок составил карту пути от Оренбурга до Хивы, на которой было изображено восточное побережье Аральского моря и впадающие в него реки Амударья и Сырдарья. Более точные и подробные сведения об Арале были получены после экспедиции А. И. Бутакова в 1848 году.

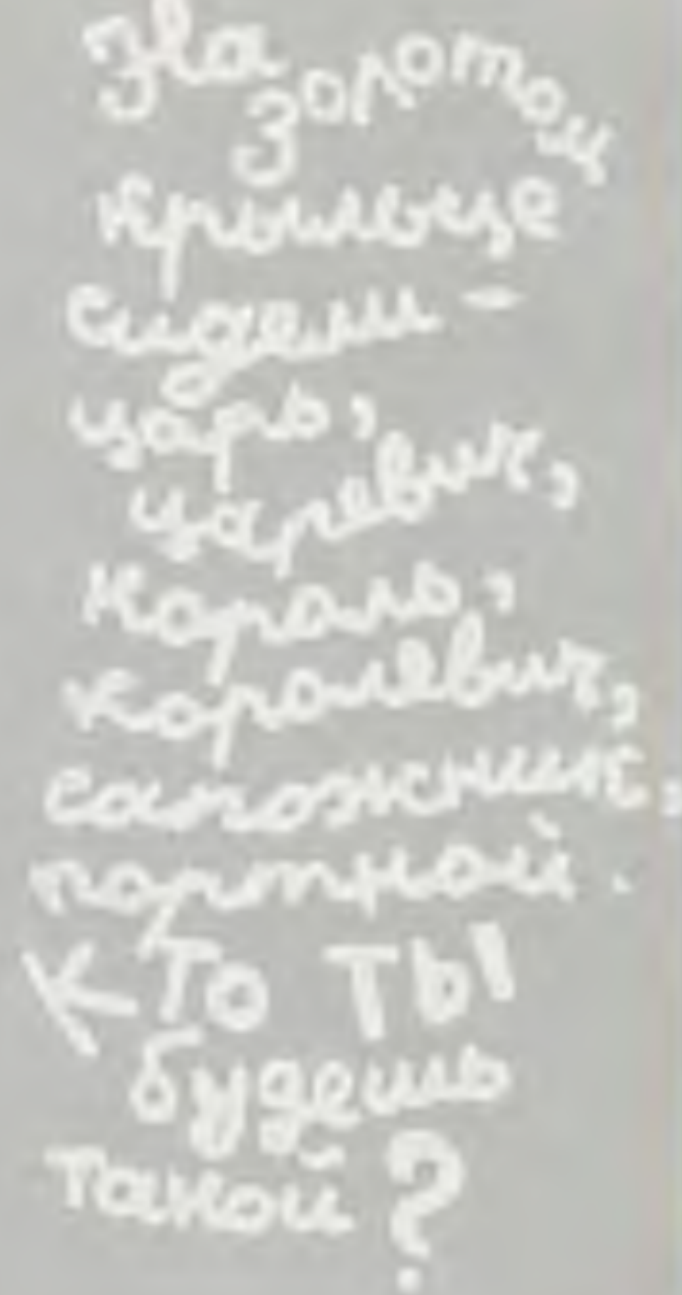
Врачам — ведущим онкологам и пульманологам Москвы — долго не удавалось поставить диагноз странному худощавому старику с необыкновенно живыми глазами. Около двух месяцев медицинские светила выбирали между раком и туберкулезом — легкие пациента вели себя необычно. Наконец Игоря Витальевича Савицкого, а именно так звали больного, осенило — формалин! Припомнился эксперимент, проводимый им примерно год назад в музее изобразительных искусств города Нукуса, где он был директором. Опыт заключался в попытке очистки археологических экспонатов из бронзы дедовским способом — кипячением в формалине. Догадка подтвердилась: легкие поражены парами ядовитого вещества. Медики пытались спасти Савицкого, но процесс оказался необратимым.

Впервые Игорь Витальевич появился на улицах Нукуса в 1950-х годах. Оставив нашего героя в названном месте, расскажем, что же оно собою представляет. Небольшой городок Нукус, а тогда его населяло 40 тысяч человек,— ныне столица Каракалпакской Автономной Советской Социалистической Республики, расположенной на севере Узбекистана — одной из четырех союзных среднеазиатских республик. Каракалпакия занимает 39% территории Узбекской ССР, на севере ее омывает, теперь вернее сказать омывало, Аральское море, на западных ее пределах высится плоскогорное плато Устюрт, в недавнем прошлом также граничащее с Аралом. Основная территория Каракалпакии находится в самой большой речной дельте мира, образованной Амударьей. Нукус соседствует с двумя великими среднеазиатскими пустынями Каракум и Кызылкум. Жизнь столицы полностью зависит от амударьинской воды. Героиня древних легенд — некогда полноводная Амударья, змеиными меандрами скользящая по пустыне, ныне переживает не лучшие времена, в чем нам еще предстоит убедиться.

Каракалпакию населяет один миллион человек, треть составляют каракалпаки — тюркоязычный народ, проживающий также в некоторых соседних среднеазиатских республиках Советского Союза. Достоверные сведения об истории каракалпаков относятся к XVI столетию, когда народность эта окончательно сформировалась. Однако с XII века в русских летописях упоминаются, чаще всего и отождествляемые с каракалпаками [1], «черные клобуки» — кочующие у границ южно-русских степей племена печенегов и огузов — беспокойных и воинственных соседей Древней Руси. В этногенезе каракалпаков участвовали также племена кипчаков, ногайцев и другие.

[1] Каракалпак — тюркское слово, обозначающее национальный головной убор из войлока или овчины.

47



46. Мариника Маратовна Бабаназарова — директор Государственного музея искусств ККАССР имени И. В. Савицкого — в национальном костюме

47. Топрак-Кала — столица Древнего Хорезма. II в.

С. П. Толстов выдвинул гипотезу, состоящую в том, что узловым этапом этногенеза каракалпаков были IX—XI века, а основным этническим ядром народа являлись объединения печенежских племен, обитающие в юго-восточном Приаралье. В дальнейшем этногенез каракалпаков связан с Кипчакским (половецким) союзом XI—XIII веков, Золотой Ордой в XIII—XV веках, Ногайской Ордой — в XIV—XVI веках. В XVI веке происходит отделение от Орды и существование народа под современным именем в степях Дешти-Кипчака. Что же удалось определенно выяснить в результате произведенных раскопок. Доказано, что жизнь на территории нынешней Каракалпакии существовала с эпохи неолита. Сопоставление сведений древних авторов, в частности Страбона, с данными археологии дало возможность ученым установить, что в Приаралье проживали сакские племена (апасаки и массагеты) в VII—XII веках до н. э. В первые века нашей эры в Приаралье проникают племена гуннов, в IV веке здесь обитают хиониты. В VI веке наблюдается приток тюркских племен и вплоть до VIII века гунно-тюркские племена являются основным населением территории. После завершения этногенеза в XV—XVII веках каракалпаки живут на берегах Сырдарьи — второй великой реки, берущей, как и Амударья, начало в ледниках Памира и питающей Аральское море. Часть каракалпаков расселилась в верховьях реки Урала и в объединении с ногаями и башкирами противостояла русской колонизации. Поздний этап, начиная с XVII века, по историческим свидетельствам, проходит под знаком политической зависимости от казахских и хивинских ханов; в первой четверти XVIII века, в период нашествия джунгар, каракалпаки проявляли тенденцию к объединению с Россией. В дальнейшем в составе Хивинского ханства, что было обусловлено поражением союза каракалпаков, выступивших вместе с узбеками-аральцами (кунградами) против хивинских правителей, народ являлся до 1873 года конкурентом России. В 1873 году Россия заключает с хивинским ханом договор о протекторате, в результате которого правобережные (относительно Амударьи) каракалпаки оказались на территории российского протектората, а левобережные остались под властью Хивы. С этого момента и по сей день судьба народа неразрывно связана с Россией.

Для проницательного читателя, видимо, уже не составляет секрета, что каракалпаки вели полукочевой образ жизни. Знакомство с культурой гуннов, ордынцев и других кочевых союзов, в состав которых входили каракалпаки в разное время, дает ключ к пониманию их бытования. В то же время народ обладает знаниями в области ирригации, о чем свидетельствует наличие развитой сети оросительных систем XVIII—XIX веков. Истоки занятий земледелием теряются в древней истории региона, возможно, они восходят к культуре Хорезма.

В результате раскопок экспедиции, организованной в 1937 году для поиска ранних следов пребывания населения региона, которую возглавлял С. П. Толстов, была открыта неизвестная цивилизация. Древний Хорезм — как стали ее именовать — является и по сей день одной из самых таинственных и увлекательных глав в истории народов Средней Азии. На территории современной Каракалпакии сохранилось множество архитектурных памятников, относящихся к разным периодам истории Древнего Хорезма. Многое еще предстоит сделать для восстановления и изучения исчезнувшей культуры, завеса небытия едва приоткрыта археологами, большинство древнейших сооружений еще не исследовано, но везде, где проводятся пробные археологические работы, удается получить свидетельства прошлого, начиная от античных фресок и кончая фрагментами пока еще не дешифрованной письменности.

Правда, не всем надеждам суждено сбыться, безответственная хозяйственная деятельность человека, пренебрежение историческим и культурным наследием привели к пагубным последствиям. Поливные поля подступают к границам крепостей: фундаменты размываются, оседают стены, погребая уникальные фрески. «Созидательная» активность доходит до абсурда — на территории крепостей высевают сельскохозяйственные культуры, проводят капитальное строительство и т. д. Начало этого последнего нашествия на Хорезм и застал Игорь Витальевич Савицкий. Он приехал в Каракалпакию в качестве художника в составе одной из экспедиций, изучающих археологические памятники древности.

По признанию Савицкого, Средняя Азия всегда привлекала его внимание, но то, что предстало взору, можно

48. Каракалпак в национальном костюме

49

50

49, 50. Современная Хива

Археологические раскопки позволяют отнести зарождение Хивы — как остановки на караванном пути — к VI—VIII векам. В X веке Хива — столица Хорезмского оазиса — упоминается в сообщениях арабских путешественников.
Возводимые в течение столетий крепостные сооружения и дворцы, мечети и медресе, мавзолеи и минареты превратили Хиву в сказочный восточный город, словно сошедший со страниц «Тысячи и одной ночи».

51—55, 57—59. Реконструированные памятники Древней Хивы

56. Джамлык — пограничная крепость Древнего Хорезма (близ города Каратау). IV в.

Между двумя великими пустынями Средней Азии — Каракумами и Кызылкумами, в низовьях одной из могучих рек края, Амударьи, лежат земли Хорезма.
Климат здесь резко континентальный, по количеству осадков Хорезм занимает одно из последних мест в мире (не более 80—100 мм в год!).
И в таких мало приспособленных для жизни человека условиях уже в третьем — начале второго тысячелетия до н. э. здесь возникла цивилизация — знаменитый оазис-

60

61

60, 61. Джампык — крепость, через которую пролегал Великий шелковый путь

государство. Еще в древности Хорезм славился своими «райскими садами», в далеком IX веке хорезмские дыни в специальных футлярах, обложенных льдом, поставлялись ко двору багдадских халифов, причем цена такой дыни была выше стоимости красивой рабыни.
Во все века и эпохи, как магнит, манил к себе завоевателей далекий, легендарный, богатый и сказочный Хорезм — центр блестящей цивилизации, которую многие ученые смело сравнивают с цивилизациями долины Нила и Двуречья, Инда и Хуанхэ.

62. Замок Гяур-Кала (близ города Каратау).
XIV—XV вв.

62

63

64

65

66

было сравнить только со сказкой. В те годы освоение древних земель едва начиналось и Каракалпакия была единственным районом в Средней Азии, сохранившим огромное количество памятников ранней культуры. Савицкий писал: «Мы буквально ходили по древностям» [1]. Поразила Савицкого и природа края: «Каракалпакия — удивительная земля. Разнообразие ее пейзажей, ее невысокие, но мощные черные, белые, красные и золотистые горы, пустыни, сады и поля, и золотые от камыша рыбацкие поселки, необычайно тонкая цветовая гамма, какой-то особый серебристый цвет, придающий пейзажу неповторимость световой среды,— все это не может не волновать и как бы околдовывает» [2]. Не смог Савицкий пройти и мимо искусства современных каракалпаков, не вызывавшего в то время чьего-либо интереса. Творчество малого народа, долго не имевшего постоянного пристанища, поражало особым пониманием прекрасного.

Жизнь Савицкого круто изменилась. Вряд ли есть в Каракалпакии аул, в котором не побывал бы этот загадочный человек, завороженно глядящий на коврики или на орнаменты, сохранившиеся на старом тряпье. Его хорошо помнят старожилы, и до сих пор живы рассказы, зачастую смешные, о том, как Савицкий собирал коллекцию народного прикладного искусства. Предметы покупались у населения, а порой и обнаруживались в самых неожиданных местах. Фрагмент редкого по красоте ковра был извлечен из арыка — им затыкали шлюз, а один из сундучков-сабаяков стоял в сарае рядом с привязанным ослом — предмет предназначался для растопки печи. Уникальные вещи, доставшиеся в наследство от стариков, можно было тогда найти в каждой каракалпакской семье,

[1] Савицкий И. В. Понять друг друга//Советский музей. 1984. № 2. С. 46.
[2] Там же.

63—66. Крепость Кызыл-Кала, находящаяся в 3 км от столицы Древнего Хорезма Топрак-Калы (близ города Беруни) и служившая для размещения столичного войска. II в.

67

68

69

67—69. Топрак-Кала. Столица Древнего Хорезма. II в.

70

71

72

Поливные поля вплотную подступили к стенам древнейших крепостей Хорезма. Капитальное строительство ведется близ крепости Кават-Кала (IX—XIV вв.). Замок № 3 — один из уцелевших до наших дней пограничных замков IX—XII веков — оказался на территории современного парка сельскохозяйственной техники.

73

70—72. Современное состояние памятников Древнего Хорезма

73, 74, 76. И. В. Савицкий в Каракалпакии. Фотографии. Начало 1960-х

74

для владельцев они не представляли особого интереса. «Добротная» современная продукция вытесняла их.

Наверное тогда впервые Савицкий понял, что от него зависит судьба удивительной культуры, нуждающейся в спасении, перед его глазами уже был пример безвозвратной гибели наследия Древнего Хорезма. То было начало миссии, поэтапно эволюционирующей от хорезмской археологии, через сохранение народного искусства Каракалпакии, к гуманистической задаче, которую сейчас мы оцениваем особенно высоко: ее сущность в спасении от гибели произведений художников русского авангарда 1920-х — 1930-х годов.

А пока — почти пять суток поездом от Москвы до Чарджоу, оттуда трое суток полуторкой через труднопроходимые пески до Нукуса. Среди бесконечных барханов и невысоких гор — внезапная лента Амударьи и, наконец, маленький город.

Савицкий бросает квартиру в центре Москвы. Знакомые отговаривали его, убеждая, что талантливому художнику нельзя отрываться от крупнейших оазисов культуры — Москвы, Ленинграда. Писатель-искусствовед М. Земская вспоминает: «Чтобы исцелить от страсти к Каракалпакии, друзья и родственники Савицкого приводили его к шедеврам, хранящимся в Государственном музее истории искусств имени А. С. Пушкина. Савицкий бормотал: „Да, да. Матисс... Это уже у меня есть в вышивках кзылкимешеков (женских накидок.— М.Б). Врубель — узнаю! Это же колорит каракалпакского акбаскура (узорной тканевой полосы, украшавшей и скреплявшей остов юрты.— М.Д.), только бы мне найти его вторую половину...“» [1].

Савицкий одержим идеей создания музея. В 1960 году, работая лаборантом в каракалпакском филиале Академии наук Узбекистана, он, не считаясь ни с материальными затратами, ни со временем, собирает, реставрирует и систематизирует экспонаты, которые поначалу хранятся в небольшом гараже. Позже, сначала в Нукусе и Ташкенте,

[1] Земская М. И. Время в песках. М.; Л., 1963. С. 201.

75

76

77

75. Фрагменты каракалпакских ковров

77. Топрак-Кала. Сводчатое помещение крепостной стены. II в.

Каракалпакия очаровала И. В. Савицкого. Реликтовый, нетронутый мир окружил его, Савицкий словно вошел в живопись — это ли не заветная мечта настоящего художника.

78

79

80

82

83

84

85

87

86

82, 83, 85, 87. Представители различных этнических групп, населяющих Каракалпакию

86. Музей, основанный И. В. Савицким

88

89

90

затем в Москве, он организует выставки народного прикладного искусства каракалпаков. Почти неизвестная доселе область творчества малочисленного народа привлекает внимание специалистов. Используя это обстоятельство, Игорь Витальевич ставит перед правительством Каракалпакии, а затем и Узбекистана вопрос об организации музея. Идея, казавшаяся почти недостижимой, осуществилась — в феврале 1966 года Советом Министров ККАССР было принято решение о создании Государственного музея искусств ККАССР с одной штатной единицей — директора. Несмотря на абсурдность ситуации,— цель достигнута! Савицкий делит зарплату директора с нанимаемыми сотрудниками и разворачивает активную деятельность. В основу коллекции ложатся ранее собранные предметы прикладного искусства каракалпаков.

С самого начала Савицкий выбирает дорогу, отличную от стези послушного исполнения начальственных директив, которая обеспечивает спокойную жизнь, застрахованную от неприятностей. Ради дела он не только отдает половину своего заработка, но и доходит до разного рода авантюр, преодолевая таким образом либо бюрократические преграды, либо чье-то упорство и нежелание. Савицкий не гнушается грязной и трудной работы: он и реставратор, и маляр, и печник, и грузчик, и уборщик, и сторож. Надо было построить помещение для музейных фондов — и он его строит, причем параллельно с собирательской и научно-исследовательской деятельностью.

Наконец, он приступает к главному. Пользуясь отдаленностью и определенной недосягаемостью нукусского музея, Савицкий берется за рискованное по тем временам дело сбора и спасения произведений художников авангарда 1920-х — 1930-х годов. И получилось, что край, ставший последним пристанищем для многих деятелей русской культуры, подвергнутых репрессиям, первый принял работы, совершившие столь необыкновенное паломничество к могилам своих создателей.

В настоящий момент Государственный музей искусств ККАССР обладает коллекцией русского и узбекского

84, 88—90. И. В. Савицкий на раскопках памятников Древнего Хорезма в 1960-х гг.

91

92

91, 92. И. В. Савицкий в экспозиции музея

авангарда, насчитывающей десятки тысяч экспонатов. Это одно из самых больших собраний, уступающее по величине и значимости лишь закрытым вплоть до недавнего времени фондам Государственного Русского музея в Ленинграде.

Савицкий сначала вел свои поиски в Ташкенте и Самарканде. Он ходил из одной студии в другую, от еще живых художников к наследникам уже умерших. То, что ему удалось обнаружить, поражало самобытностью, разнообразием национальных форм и, безусловно, являлось значительным явлением в искусстве. Это были работы не только художников Средней Азии, но и москвичей, сибиряков, кавказцев. Что же касается Узбекистана, то мастера этой республики создали в первое послереволюционное десятилетие одну из ведущих в стране школ художественного авангарда. Первая выставка узбекских мастеров — А. Волкова, М. Курзина, В. Уфимцева, А. Николаева (Усто-Мумина) и других,— организованная в 1934 году в Москве, по мнению специалистов, стала поучительной для московских художников. Периферийное расположение Узбекистана позволило мастерам республики дольше других сохранять революционные принципы в искусстве, в то время когда в центрах страны уже брала верх реакция. До недавнего времени в экспозициях крупных музеев эти авторы не были представлены вовсе, выставка 1934 года для них стала последней.

Такое забвение объясняется негативными процессами в советском искусстве, вызванными к жизни сталинизмом. Творчество ряда художников клеймилось ничего не значащим с научной точки зрения словом «формализм»; этого ярлыка было вполне достаточно, чтобы не только произведения исчезли с выставок, но и человек, их создавший, отправился в бессрочное путешествие по лагерям и ссылкам. Не являлись редкостью и случаи повторных арестов, в зависимости от того, в какую волну репрессий попадал «формалист». Творческое наследие мастеров кануло в безвестность, произведения, в лучшем случае, хранились, пылясь, в мастерских, на чердаках, в запасниках музеев, а иногда и просто уничтожались. Эту трагическую судьбу разделили и художники московского авангарда. Их произведения, не ограничиваясь узбекским регионом, начал собирать Савицкий. Его личность, пользующаяся исключительным доверием, привлекала внимание истинных ценителей искусства, глубоко переживавших кризисное состояние культуры. Многие из них стали помогать директору музея, давая адреса родственников художников, а владельцы, в свою очередь, знакомили Савицкого с другими, известными им. Иногда Игорю Витальевичу случалось вновь открывать совершенно забытые имена, как, например, Н. Тарасова, И. Мазеля, Е. Лысенко, А. Поманского и других. В результате собирательской деятельности большое количество произведений художников 1920-х — 1930-х годов, а также более позднего периода, вплоть до наших дней, представляющих целый пласт, совершенно неведомый официальному искусствоведению, как бы выпавший из его поля зрения, спокойно пребывает в нукусском музее. И, что характерно, вещи находятся не в фондах, а в экспозиции с момента их приобретения. Казалось бы, справедливость восторжествовала, и произведения,

в отличие от их создателей, не реабилитированные XX съездом партии, наконец получили законную прописку в музее, открытом для народа.

Стоять бы этому памятнику авангарду, остановленному на бегу, у последней географической черты, за которой ссыльных ждало лишь небытие, вечно отражаясь в воде красавицы Амударьи. Только вот, как скорее пристало бы этой своенравной реке, наша «искусствоведческая» история делает неожиданный зигзаг.

Для Савицкого толчком к собирательству послужила горькая судьба памятников Древнего Хорезма. Мог ли он предположить, глядя на варварскую деятельность человека, во многом явившуюся результатом кризиса, поразившего науку и культуру страны в годы культа, что не только старинные крепости или революционное искусство окажутся перед лицом страшной угрозы. В семидесятые годы Приаралье становится центром одной из крупнейших экологических катастроф XX века. В конце 1980-х годов Аральское море оказывается на грани исчезновения.

Осень 1983 года. Палата Всесоюзного центра гипербарической оксигенации в Москве, превращенная Савицким в рабочий кабинет. Отсюда он продолжает «бомбить» письмами различные инстанции, находит силы и на личные визиты в учреждения. Смерть помешает Игорю Витальевичу Савицкому узнать о предпоследнем этапе гибели Арала. Эти разные по значению события произошли одновременно — странное совпадение — одно из цепи случайностей, именуемых судьбой.

Мариника Бабаназарова

93. И. В. Савицкий. Последняя фотография

Письмо Генеральному секретарю Коммунистической партии Советского Союза Константину Устиновичу Черненко, отправленное в 1984 году бывшим жителем рыбацкого городка Муйнак, расположенного на одноименном полуострове Аральского моря

Здравствуйте, уважаемый Константин Устинович!
Несмотря на Вашу занятость, я все же вынужден написать именно Вам, так как вопрос очень важен.
Я родился на Аральском море в городе Муйнак КККАССР в 1954 году и проживал там до 1966 года, потом с родителями переехал в Сурхандарьинскую область, в город Джаркурган.
Если посмотреть на карту, Муйнак находится на серповидном полуострове, омываемом с двух сторон морем (когда-то это соответствовало действительности, но не сейчас).
Основные предприятия города — рыбокомбинат и звероферма.
Тогда — в 60-х годах — я видел море в каких-нибудь двухстах метрах от нашего дома, у линии прибоя теснились лодки, к берегу причаливали рыболовные и другие суда.
Озера и плавни, поросшие тростниками, распространялись на сотни квадратных километров обширной дельты Амударьи.
Тогда мой отец работал на звероферме, ходил на ондатровый промысел, он один в течение сезона вылавливал от двух до трех тысяч ондатр. В дельте реки было очень много дичи, зверья, ему было где прятаться и чем питаться. Звери были окружены благоприятной средой обитания и человек тогда брал у природы ровно столько, сколько требовалось, чтобы не нанести ей ущерба.
В Аральском море и Амударье водилась самая ценная и вкусная рыба — осетр, а также жерех, усач, сазан и другие породы в большом изобилии.
Ценность прибрежного региона Аральского моря состоит в том, что он мало заселен, на его территории нет крупных промышленных объектов, биосфера не испытывает давления со стороны человека. Тогда мало кто себе представлял, что произойдет через 15—20 лет. Сейчас, когда я приехал на свою родину, передо мной предстала страшная картина. 〈...〉
Моря уже нет. Там, где ходили суда и лодки, расстилается пустыня, вода ушла на десятки километров. Камышовые плавни исчезли вообще. Флора и фауна погибли — это произошло в очень короткое время, секундное в геологическом исчислении.
И всему виной человек, использовавший питающие Аральское море реки, якобы в разумных целях, для освоения земель под хлопковые и другие культуры.
Я неплохо знаю Среднюю Азию и вообще люблю путешествовать, в том числе приходилось мне бывать в разных районах продуктивной реки Амударьи. Сущность событий открыта, видна на глаз, и без всяких подсчетов и специального анализа я могу внести ясность относительно причин происшедшего.
Из всего увиденного и продуманного мной следует, что перекрытие воды к Аралу дало колоссальный вред, польза от увеличения зон орошения незначительна, а если и значительна, то мы расширили сельскохозяйственное производство, но уничтожили рыбный промысел, звероохотоводческие хозяйства.
Не говоря о том, что было нарушено региональное экологическое равновесие — человек обеднил себя, решив нажиться чем-то одним.
Что же мы видим сейчас: муйнакский рыбный флот погиб, суда остались на суше за десятки километров от гибнущего моря. Климат изменился, дует суховейный с соленой пылью ветер. Произошла резкая миграция населения — из 70% проживающих русских (рыбаков, моряков и др.) лишь 5% осталось сейчас, на их место пришли из пострадавших аулов казахи и каракалпаки. Трудно встретить какое-либо масштабное место, которое за короткий срок могло так губительно изменить свой облик.

95

94

97

98

99

Мне, как и всем живущим в регионе, очень обидно, что так распорядились с судьбой Арала, наша жизнь была связана с ним, он делился своей продуктивностью и эмоциональностью, разнообразием и мощью, а сейчас остались лишь одни сожаления. Человек заварил кашу, он же должен ее расхлебывать, если, конечно, не запрограммирована специально гибель Арала, ведь нашей науке ситуация прекрасно известна уже давно, но выводы? 〈...〉

Достаточно потерь, ошибок — нужно отчетливо представить себе логическую соизмеримость цели и достоверности без всяких неоправданных ссылок на плановый потенциал, ради которого идут на сокрушительный штурм природы. Горько и смешно в сытое время переходить на крайности и слепо губить не нами созданное когда-то. Мы просто негуманно поступили с животным миром, окружающей красотой Арала и его побережья, а ведь они очень беспомощны в сравнении с человеком. 〈...〉

Без питания рек Аралу грозит полное осушение, Сырдарья давно перекрыта, но это было еще не так больно, перекрыв же полностью Амударью мы безвозвратно решили судьбу моря.

Я купил атлас СССР 1984 года выпуска, в нем все в порядке, как и раньше: Аральское море находится в своих пределах, а значит в полном здравии. 〈...〉

Вся надежда именно на Вас, так как я обращался в разные органы и министерства, но они этим делом вообще не занимаются. Потом я встал на перепутье, занимается ли им вообще кто-нибудь? Сейчас мне трудно определить, может быть и занимается, но у меня нет времени на эти поиски. Я не успокоюсь, пока не буду представлять, что делается для будущего Арала.

Но если что-то и делается не так, Вы, Константин Устинович, как руководитель партии, нашего народа и государства, обязаны побеспокоиться и повлиять, ведь это не мелочный вопрос, и он в корне затрагивает государственные интересы. Мне верится, что Вы это сделаете. 〈...〉

Желаю Вам, Константин Устинович, доброго и крепкого здоровья для блага и процветания нашей Родины.

С уважением

Гречушка Михаил Парамонович

В 1984 году, когда Михаил Гречушка отправил это письмо, море находилось в двадцати километрах от Муйнака. В октябре 1987 года издательской группе удалось увидеть воду, лишь совершив пятидесятикилометровый бросок в глубину Аральской пустыни, пока еще не нанесенной на географические карты.

«Авангард, остановленный на бегу» — обстоятельства, явившиеся причиной этой остановки были, как правило, трагические; даже сейчас нет возможности восстановить правду в полном объеме. О многом не удастся рассказать почти ничего: закрыты архивы, молчат и люди, еще свежа недобрая память о недавнем прошлом. Нелегко работать тому исследователю, которому пришла мысль докопаться до скрытых истин — реакция очевидцев практически однозначна.

Исследователь: Скажите, пожалуйста, почему в 1937 году ваш отец перестал работать, в каталоге нет произведений, датированных 30—40-ми годами?

Очевидец: Вы знаете, ему не работалось, наступил творческий застой, он надолго уезжал и т. д., и т. п.

Исследователь: Может быть, он был репрессирован?

В девяноста случаях из ста ответом будет лишь настороженное молчание.

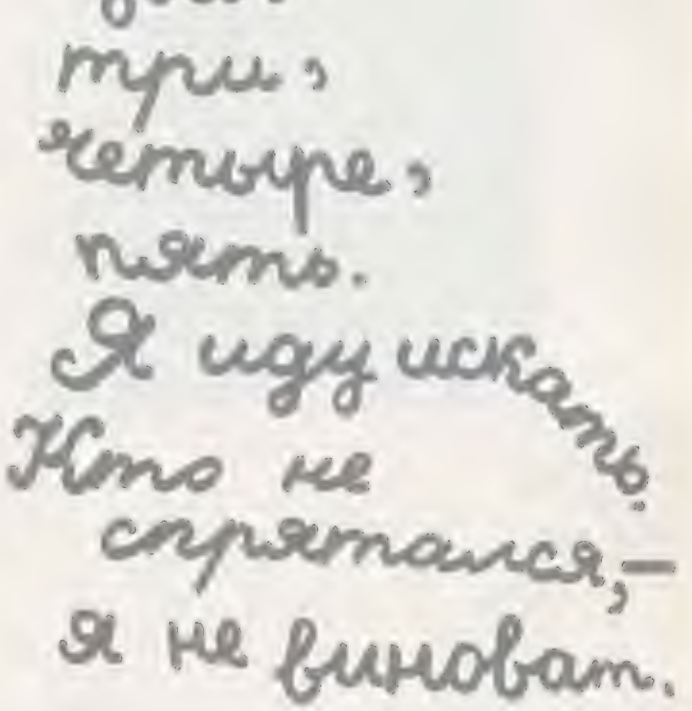
Именно нашему искусствоведению принадлежит термин «неизвестный советский художник начала — середины XX века», встретятся такие анонимы и в этой книге. Читателю же мы предлагаем несколько характерных биографий, недостающие звенья других остается лишь реконструировать из предложенных вариантов — истина будет находиться где-то рядом.

Михаил Иванович Курзин. 1888—1957

Родился в Барнауле.

Художественное образование получил в Казанском училище (1904—1907). С 1908 года учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества в классе К. Коровина. В 1916 году был мобилизован на фронт. Сразу после установления Советской власти участвовал в организации Алтайского художественного общества в Барнауле. В 1918 году члены общества устраивают первую выставку, в это время Курзин уже является ведущим художником объединения. «Часто в те годы М. Курзина, В. Карева, В. Гуляева, А. Никулина можно было видеть на митингах, демонстрациях. Особой активностью и пылким темпераментом отличался М. Курзин. Сидел в нем дух опытнейшего конспиратора, бунтаря против косности и мещанства. Натура по-русски широкая и одаренная, он щедр был во всем: в своей привязанности к людям, в ощущении и гордости быть участником бурных событий, в желании находиться всегда там, где опасно. В предреволюционные годы он не раз рисковал жизнью, попадал в безвыходные положения, но чудом уцелел. Особенно широко его творческая индивидуальность развернулась после утверждения советской власти» [1],— вспоминает один из свидетелей тех лет, хорошо знавший Курзина.

В 1919 году художник был командирован в Ташкент, в том же году он совершил поездку в Китай. По возвра-



101. К. Н. Редько. Портрет И. В. Сталина. 1940
Холст, масло. 101×80
Получено в дар от Т. Ф. Редько в 1985 г.

102. М. И. Курзин. «Божество»
Серия «Героический театр». Пекин. 1922
Бумага, гуашь. 35×26,1
Приобретено у В. В. Лейтус в 1971 г.

---

[1] Снитко Л. И. А. О. Никулин. Б. м.: Алтайское книжное издательство. 1969. С. 46.

103

104

щении выполнил в технике автотрафарета серию работ «Китайский театр». Впервые в 1922 году она была показана в музее Томска и явилась значительным событием в художественной жизни Сибири; тогда уже стало очевидно, что Курзин принадлежит к плеяде наиболее выдающихся художников русского авангарда.

В начале 1920-х годов Курзин преподавал во Вхутеине технологию материалов, работал художником вместе с Владимиром Маяковским в «Окнах РОСТА»; он научил РОСТАвцев технике автотрафарета. В 1921 году как профессор-лаборант Вхутеина Михаил Курзин был послан вместе с Еленой Коровай в командировку по городам Сибири.

Елена Людвиговна Коровай. 1901—1974

Родилась в Воронеже.

Родители из разорившихся дворян. Мать воспитывалась в Институте благородных девиц. Отец — железнодорожный служащий, биолог по образованию, член Английского королевского географического общества. Для выяснения одного из своих научных предположений он поселился в Харбине (Китай), получив место начальника железнодорожного узла. Мать устроилась актрисой в один из театров Харбина.

Елена с детства увлекалась поэзией, музыкой, рисованием. После того как родители убедились в очевидности

105

103, 104. М. И. Курзин. Фотографии. 1920-е

105. М. И. Курзин. Мерзавец
Серия «Героический театр». Пекин. 1922
Бумага, гуашь. 33×25,5
Приобретено у В. В. Лейтус в 1971 г.

106

107

108

ее таланта, было принято решение о переезде в Петербург, где существовала возможность дать дочери профессиональное образование. С 1913 года Коровай училась в Петербурге, в Школе Общества поощрения художеств, у Ивана Билибина, куда была принята сразу на третий курс. Три года продолжалось обучение, затем семья перезжает в Барнаул, там вскоре Елена знакомится с Михаилом Курзиным, впоследствии ставшим ее мужем. Вспоминая барнаульский период деятельности Курзина и Коровай, художник Виктор Уфимцев рассказывает: «Художественная школа. Василий Карев. От него узнаю адрес Коровай. Записываю: Сузунская, 157. И, наскоро простившись с Каревым, спешу на Сузунскую. „Ну, теперь я увижу их в натуре",— думал я, подходя к двухэтажному дому с палисадом. Встретила меня энергичная девушка моих лет.— „Вот вы какой!" — улыбаясь говорит Коровай, глядя на меня огромными глазами.

Множество подрамников, холстов. Это работы учеников школы. Какой-то особый дух в этой мастерской! Я бывал у многих художников, но здесь, на Сузунской, мне казалось, и находится эпицентр художественной жизни Сибири.

Расположились на тахте, покрытой медвежьей шкурой. „Ну, рассказывайте,— просит Коровай, закуривая.— Впрочем, обождите, сейчас придет Курзин. Ему будет интересно послушать".

Михайло Курзин — невысокий коренастый крепыш, Елена Коровай и я идем в музей. Музей, как это повелось,

106. М. И. Курзин. Героиня в белом головном уборе и красном платье
Серия «Героический театр». Пекин. 1922
Бумага, гуашь. 32,2×28
Приобретено у В. В. Лейтус в 1971 г.

107. М. И. Курзин. Мужчина с мечом и зеленым поясом
Серия «Героический театр». Пекин. 1922
Бумага, гуашь. 35,5×26,3
Приобретено у В. В. Лейтус в 1971 г.

108. М. И. Курзин. Китайский театр
Автотрафарет. Бумага, тушь. 35,4×26
Приобретено у Е. М. Лопухиной в 1976 г.

109

110

111

по какой-то неведомой причине находится в бывшей церкви. Экспозиция начинается с паперти. И чем дальше, тем неожиданней, тем ошеломительней. Около Царских врат, на клиросе и в алтаре висят беспредметники: Кандинский, Малевич, Розанова, тут же Гончарова и Ларионов, Лентулов, Осмеркин, Машков, Курзин и Коровай»[1].

В 1923 году, после завершения поездки по городам Сибири, куда Курзин был послан вместе с Коровай для реорганизации художественных мастерских и общего инструктирования по специально-художественному образованию, он едет в Крым и устраивается художником в Симферопольский театр партийной школы. Обосновавшись на новом месте, Курзин пригласил Коровай приехать к нему. Романтично настроенная, Елена Коровай прислала телеграмму: «Цветут ли деревья?». Эта телеграмма стоила супругам больших волнений, так как была принята властями за шифрованное послание, с нее-то и начались события, имевшие роковые последствия. Пока же, не догадываясь о надвигающейся беде, они спокойно путешествуют по Крыму, большую часть пути проделывая пешком. По дороге много рисовали, испытали различного рода приключения — иногда веселые, а порой и не очень. Добравшись до Балаклавы, остановились отдохнуть в одном из дворов и стали беседовать с людьми, находящимися там. Курзин, между прочим, упомянул о том, что они боятся агентов ОГПУ из-за случая с телеграммой. Велико же было удивление путешественников, арестованных сразу после их рассказа, понявших, что именно представителям вышеуказанной организации они поведали свою историю. Тогда, в 1923 году, все окончилось благополучно, и после освобождения, в 1924 году, Курзин и Коровай продолжили свое путешествие, посетив города Кавказа — Батум и Баку. По злой иронии судьбы, сразу после отъезда Курзина и Коровай из Батума там произошло восстание дашнакских племен, и, как мы позже увидим, это совпадение также имело трагические последствия. Из Баку Каспийским морем супруги отправились в Красноводск, затем в Ашхабад и Ташкент, где и закончили свое путешествие. Здесь им было суждено сыграть заметную роль в деятельноости творческого объединения «Мастера Нового Востока».

Курзин по приезде в Ташкент активно включился в художественную жизнь города, работал в театре имени Я. Свердлова художником, сотрудничал в газетах, преподавал в художественной студии и техникуме. Рисунки и плакаты Курзина часто воспроизводились в периодической печати тех лет. В 1927 году Курзин входит в творческую группировку «Мастера Нового Востока», в 1929 году становится председателем Ассоциации работников ИЗО в Ташкенте.

В архиве художника В. Фадеева хранятся его записи, которые дают возможность окунуться в атмосферу начала 1930-х годов, больше узнать о характере М. Курзина и его роли в среде художников: «В зале почти еженедельно возникали импровизированные небольшие выставки. Обычно к вечеру собирались художники с женами, и зал за-

[1] *Уфимцев В. И.* Говоря о себе. М., 1973. С. 40.

112

113

109. М. И. Курзин. Балаклава. Счастье
Автотрафарет. Бумага, тушь, гуашь.
25,5×32,5
Приобретено у В. В. Лейтус в 1979 г.

110. М. И. Курзин. Театр. 1918
Бумага, гуашь. 34,2×28
Приобретено у В. В. Лейтус в 1971 г.

111. М. И. Курзин. Пейзаж с арыком
Бумага, гуашь. 56,5×40,5
Приобретено у В. В. Лейтус в 1967 г.

112. М. И. Курзин. Мальчик с клеткой
Бумага на картоне, гуашь. 74×45,5
Приобретено у В. В. Лейтус в 1974 г.

113. М. И. Курзин. Счастье
Бумага на картоне, гуашь. 72,5×57
Приобретено у В. В. Лейтус в 1979 г.

114

115

116

117

полнялся до предела. Опоздавшие слушали стоя, через открытую дверь из смежного коридора. По мере того, как за окнами темнело, дискуссия все разгоралась. Ораторы — Шакаров, Подковыров, Страздин, Еремян и другие — выскакивали в центр к красному столу, как раскаленные ядра, выпущенные из мортиры. Казалось, тронь тогда оратора мокрым пальцем, и он зашипит. В самый кульминационный момент полемики, когда сгущенный воздух был достаточно наэлектризован проблемами, и, почувствовав, что атмосфера предельно накалилась и уже созрела для основного удара, слово брал главный „бомбардир"... На середину зала выходил задиристый Михайло Курзин — загорелый, плотный и красный, как помидор. Помню, как Михаил Иванович Курзин снял с себя пиджак, аккуратно повесил его на спинку стула и, оказавшись в яркой кумачовой рубахе, достал расшитый бисером кисет с бубенчиком и принялся намеренно замедленно сворачивать по-солдатски папиросу с махрой. В зале повышенное оживление, хлопки, кто-то свистит. Курзин, намеренно играя на нервах, дразня и возбуждая красной рубахой, невозмутимо, подняв брови, доклеивает самокрутку. На окне — патефон. Художник Шахназаров включил музыку. Однорукий, побледневший В. Рождественский нервно смахнул мембрану... Скрежет иголки... В конце зала, у двери, в обычной своей позе, скрестив руки на груди, стоял весь в черном А. Н. Волков в неизменных трусах и мефистофельской накидке через плечо. У Волкова нервный тик. Почти в центре, у стены сидела с по-мальчишески подстриженной головой, прихрамывающая художница Валентина Петровна Маркова — когда-то жена Курзина. У нее над головой темным квадратом висела ее новая картина — густая коричневая ночь, лошади стоят в воде на водопое, молодая кобылица хвостом к зрителю

114. М. И. Курзин. Старое
Автолитография. 24×20,3
Приобретено у В. В. Лейтус в 1969 г.

115. М. И. Курзин. Провинциальные артисты в Бухаре
Бумага на картоне, гуашь. 65×70
Приобретено у В. В. Лейтус в 1973 г.

116. М. И. Курзин. Кумганщик
Автотрафарет. Бумага, гуашь. 27×18
Приобретено у В. В. Лейтус в 1969 г.

117. М. И. Курзин. «Режет морковь»
Автотрафарет. Бумага, гуашь. 18×15
Приобретено у В. В. Лейтус в 1979 г.

118. М. И. Курзин. В гости
Бумага на картоне, гуашь. 49,5×71
Приобретено у В. В. Лейтус в 1978 г.

119. М. И. Курзин. Чайхана
Автотрафарет. Бумага, гуашь. 43,7×30
Приобретено у Е. М. Лопухиной в 1977 г.

120

121

122

123

124

120. Е. Л. Коровай. Всадник
Бумага, карандаш. 25,5×18,6
Приобретено у автора в 1970 г.

121. Е. Л. Коровай. Красильщики
Холст, масло. 76×76
Приобретено у автора в 1971 г.

122. Е. Л. Коровай. Натюрморт с Павликом.
1918—1920
Бумага, карандаш. 25,4×18,7
Приобретено у автора в 1970 г.

125

126

127

мочится в воду... С особым смаком и особенно скрупулезно выписана траектория струйки и золотистые круги на воде. М. И. Курзин насмешливо смотрит на картину В. П. Марковой и говорит: „Сколько раз я тебе говорил, Валя...". В. П. Маркова взлетает птицей и кричит: „Прошу без фамильярностей",— и, как подстреленная, забилась в рыданиях» [1].

Валентина Петровна Маркова. 1905—1941

Родилась на одном из алтайских золотых приисков в семье инженера-железнодорожника.

В конце 1910-х годов семья переезжает в Барнаул, где Маркова занимается в частной художественной школе. В Барнауле она знакомится с Курзиным и Коровай. В 1927 году Маркова приезжает к Курзину в Ташкент, а в 1930-м становится его женой, правда ненадолго.

Узбекский период творчества В. П. Марковой длится десять лет, она являлась членом творческой группировки

Павел Петрович Беньков. Воспоминания, переписка/Сост. М. А. Соколова. Ташкент, 1981.

123. Е. Л. Коровай. Парикмахер
Бумага на картоне, гуашь. 34×38,5
Приобретено у автора в 1966 г.

124. Е. Л. Коровай. Натюрморт на столе
Бумага, карандаш. 24,6×17,4
Приобретено у автора в 1967 г.

125. Е. Л. Коровай. Портные. Бухара. 1922
Холст, масло. 100×60
Приобретено у автора в 1971 г.

126. Е. Л. Коровай. Мальчик и девочка
Бумага, акварель. 22×22,1
Приобретено у автора в 1968 г.

127. Е. Л. Коровай. Самоубийца. Еврейская слобода
Бумага, гуашь. 22,1×18,5
Приобретено у автора в 1968 г.

128

129

128, 129. В. П. Маркова. Фотографии. 1930-е

130. В. П. Маркова. Автопортрет в виде скульптуры
Холст, масло. 65×52
Получено в дар от Д. А. Кауфман в 1971 г.

«Мастера Нового Востока», участвовала в выставках, в том числе и в «Выставке картин художников Узбекистана» 1934 года в Москве. Изучение творчества Марковой затрудняется из-за отсутствия письменных источников, а также из-за небольшого количества работ, дошедших до нас. Так, не сохранились произведения, выполненные в Барнауле, известно лишь, что стены ее комнаты были расписаны фантастическими узорами, растениями и фигурами живот-

131

132

133

ных. Работы узбекского периода отличаются творческим подъемом, непрерывностью экспериментирования. В годы становления Маркова испытывает сильное влияние своих учителей — Михаила Курзина и Елены Коровай.

Тот, кто тесно сотрудничал с Курзиным, часто становился объектом его резких, открытых высказываний; Курзин не признавал компромиссов, однако именно это его качество помогало тем, кто хотел освободить свое творчество от всего косного и вторичного. Мнение Курзина — это голос правды. Не удивительно, что он первым из объединения «Мастера Нового Востока» пал жертвой репрессий. Михаил Курзин открыто противопоставил себя под-

131. В. П. Маркова. Пейзаж с лошадью
Холст, масло. 41,5×87,5
Приобретено у Д. А. Кауфман в 1976 г.

132. В. П. Маркова. Мужской портрет с книгой
Холст, масло. 43,5×47
Получено в дар от Д. А. Кауфман в 1971 г.

133. В. П. Маркова. Фотография. 1930-е

134

135

нимающей голову реакции, он говорил: «Нужен большой язык, фреско-условный, больших образов и обобщений — красочный, сочный, носитель действительно больших революционных идей и обобщений... Долой натурализм — тусклое понимание советского реализма» [1].

В 1936 году Курзину предъявляется клеветническое обвинение — припомнили и восстание дашнаков, и арест в Балаклаве, о которых шла речь выше. Десять лет он провел в сибирском лагере, не имея возможности работать творчески. После освобождения в 1946 году Курзин был отправлен на поселение в Бухару, без права посещения Ташкента, с ограниченным правом работы по его основной специальности.

В Бухаре ему приходилось не менее туго, чем в Сибири; он был в тяжелом материальном положении, голодал. Курзину помог выжить человек, имя которого установить не удалось, известно только, что он являлся бухгалтерским служащим.

Феномен Курзина заключается в том, что он после десятилетнего перерыва начал работать так, как будто и не прерывал занятий изобразительным искусством. В том же, 1946 году его принимают в Союз советских художников Узбекистана. Многие мастера, зачастую весьма талантливые, избежали репрессий, изменив свое творческое кредо или прекратив работать совсем; когда же вновь появилась возможность без риска для жизни вернуться к прежним идеалам, оказалось, что «докультового» уровня им не достичь. Когда глядишь на работы Курзина, создается впечатление, что все эти десять лет он беспрерывно совершенствовался в живописи. Но время «оттепели» еще

[1] Личные записи художника. Архив ГМИ ККАССР.

134. В. П. Маркова. Венчание лаврами
Холст, масло. 35×51,2
Получено в дар от Д. А. Кауфман в 1971 г.

135. М. И. Курзин. Поэт и девушки
Холст, масло. 30×45
Приобретено у В. В. Лейтус в 1971 г.

136. М. И. Курзин. Эмигранты
Холст, масло. 44,5×73,2
Приобретено у В. В. Лейтус в 1970 г.

137

не настало, и снова в 1948 году Курзин собирает вещи и отправляется в Сибирь. На сей раз предлогом для ареста послужил приезд в Ташкент без разрешения органов надзора. Еще восемь лет лагерей, наконец, свобода — и снова Курзин в авангарде. Поразительно, но именно произведения этих лет выглядят итоговыми, являются подлинным пиком творчества художника. Воистину, настоящий мастер не нуждается ни в чем приземленном — Курзин творил как шахматист, играющий партию вслепую, не пользуясь «обязательными» художественными атрибутами.

К сожалению, в отличие от несломленного высокого сознания, тело Михаила Курзина вторичного испытания не выдержало. В 1957 году Михаил Иванович Курзин

139

140

137. М. И. Курзин. Женщина с ребенком
Автотрафарет. Бумага, гуашь. 26,5×13
Приобретено у В. В. Лейтус в 1979 г.

138. М. И. Курзин. Капитал
Бумага на картоне, гуашь. 42×67
Приобретено у В. В. Лейтус в 1969 г.

139. М. И. Курзин. «Хочу семги»
Бумага, гуашь. 24,5×38,5
Приобретено у В. В. Лейтус в 1975 г.

140. М. И. Курзин. Разговор
Бумага, гуашь. 44,5×21
Приобретено у В. В. Лейтус в 1967 г.

141

142

Если вода — это основной источник жизни в пустыне, то камыш — благо, которое дает возможность построить дом и обогреть его, накормить домашних животных и изготовить предметы быта. С исчезновением аральских камышовых плавней исчезает второе условие существования каракалпаков.

144

145

144. М. И. Курзин. Дон-Кихот и пьющий Санчо Панса
Холст на картоне, масло. 38×51
Приобретено у В. В. Лейтус в 1979 г.

145. М. И. Курзин. Дон-Кихот едет на базар
Холст, масло. 40×73,5
Приобретено у В. В. Лейтус в 1971 г.

умер. Вот что пишет Виктор Уфимцев — товарищ Курзина по объединению «Мастера Нового Востока»: «Третьего мая хоронили Михаила Ивановича Курзина. Рак неизлечим. В непомерно просторном гробу, мне казалось, было пусто. Маленькая высохшая голова. Чем-то накрыто его худое тело. Вернее то, что было когда-то телом. Весна. Сирень, ирисы, тюльпаны... Много цветов. Ими в конце концов заполняют гроб. На закрытые глаза Михаила положены медяки, рот чуть открыт, седая щетина бороды и усов. Нет! Все это никак не соответствует тому решительному, смелому Михайло Курзину, которого я помню с 1921 года, с которым я встречался много раз в разное время жизни. Приглядывался к нему, как к большому художнику. Восхищался его блестящими живописными решениями, всегда неожиданными и новыми. Его юмором, его забавными затеями. Обычно искусство большого художника связано с его жизнью, с его характером. Неспокойный был характер у Курзина и беспокойная жизнь. И искусство его было неровным. Но об этом будет когда-нибудь написано другими» [1]. Что касается Виктора Уфимцева, то он разделил судьбу живописцев, которые не смогли «войти два раза в одну и ту же реку»,— сильно снизив в 1930-е годы уровень своих работ, он в лучшие времена так и не сумел подняться до «раннего Уфимцева».

Творческому наследию М. И. Курзина еще «повезло», об иных мастерах сведения настолько скудны, что буквально в трех предложениях исчерпывают себя. Так случи-

[1] Уфимцев В. И. Говоря о себе. М., 1973.

Выписка из справки, выданной Верховным судом УзССР 01.01.1961: «...постановлением Президиума Верховного суда УзССР от 27 декабря 1960 г. приговор спецколлегии Верховного суда УзССР от 5—7 февраля 1937 г. отменен, и дело по обвинению Курзина Михаила Ивановича 1888 года рождения прекращено производством за отсутствием в его действиях состава преступления».

146. М. И. Курзин. Композиция
Бумага, акварель, лак. 50×75
Приобретено у Е. М. Лопухиной в 1976 г.

В 1930 году, после того как семейная жизнь с Михаилом Курзиным распалась, Елена Коровай уезжает в Самарканд. Туда же приезжают и ее мать с отцом. Она выходит замуж, у нее рождается дочь, ставшая впоследствии художницей. Во время Великой Отечественной войны умирают родители Елены, она остается одна с ребенком. Художник Владимир Фаворский, видя ее отчаянное положение, пригласил Елену в Москву. В 1946 году она воспользовалась приглашением, но работы с собой вывезти не смогла. В начале 1960-х годов художник Григорий Улько нашел ее произведения на чердаке Художественного техникума в Самарканде. Надломленная жизненными неудачами, Коровай по приезде в Москву не работает творчески. «Елена Коровай! Что произошло с этой маленькой женщиной!! Говорят, что она жила в Москве, что жизнь ее не сложилась, что она очень нуждалась, самым натуральным образом бедствовала»,— вспоминает уже известный нам Виктор Уфимцев.

Творчество Валентины Марковой даже во времена господства революционного искусства вызывало немало споров и разногласий. В печати, как правило, публиковались отрицательные отзывы, в конечном счете концепция многих ее произведений из области чистого творческого поиска преобразуется в задачу сохранения и защиты своей личности. В 1937 году она уезжает в Ленинград. В 1941 году, в тяжелые дни блокады, она однажды ушла из дома и не вернулась...

147

148

149

лось с художником Е. А. Лысенко, талант которого позволяет сопоставлять его с Василием Кандинским и Казимиром Малевичем. Только не встанет имя этого художника рядом с названными, потому что от его творчества остались лишь четыре картины, воспроизводимые в этой книге, и те скудные сведения, которые мы приводим. Информация о канувших в небытие художниках опубликована благодаря личному архиву Игоря Витальевича Савицкого. Директор нукусского музея часто не доверял бумаге, многое ушло в безвестность вместе с его смертью.

Эльмира Газиева

147. **М. И. Курзин. Натюрморт с лещом**
Картон, масло. 43,8×63,5
Приобретено у В. В. Лейтус в 1967 г.

148. **М. И. Курзин. Натюрморт с сазаном**. 1957
Холст, масло. 60×80
Приобретено у В. В. Лейтус в 1977 г.

149. **М. И. Курзин. «Подслушивает»**
Фотоэскиз композиции одноименной картины. Последняя фотография Курзина

150. Е. А. Лысенко. Автопортрет
Холст, масло. 60×60
Приобретено у Г. А. Лысенко в 1971 г.

ЕВГЕНИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЛЫСЕНКО.
1903 — !

Приезжает в Ташкент в 1918 году, откуда — неизвестно. Работает проводником на железной дороге. Увлекается живописью, учится в художественной студии в Ташкенте. В 1919 году уезжает в Москву, где около двух лет занимается у А. Тышлера.

В конце 1920-х годов Лысенко вернулся в Ташкент. Большая часть картин и рисунков художника погибла. Две композиции, «Силы земные» и «Великие силы», являются как бы предостережением, автор предчувствует те бедствия, которые принесут миру фашизм, насилие и войны. Произведения Евгения Лысенко были найдены И. В. Савицким в плачевном состоянии — без подрамников, сложенные много раз, как куски обычной ткани. По словам Савицкого, Лысенко долго и тяжело болел, был разбит параличом. Скончался он на руках сестры где-то на Волге, куда был увезен ею.

151

151. Е. А. Лысенко. Силы земные. Композиция
Холст, масло. 95×101
Приобретено у Г. А. Лысенко в 1971 г.

152. Е. А. Лысенко. Великие силы. Композиция
Холст, масло. 103×101
Приобретено у Г. А. Лысенко в 1971 г.

154

155

156

157

НАДЕЖДА МИХАЙЛОВНА БОРОВАЯ.
1909—1987

Пусть рисунки, которые мы публикуем, расскажут о художнице, канувшей в небытие. Никаких сведений о ее судьбе и творчестве история отечественного искусства пока сообщить не может.

153. Е. А. Лысенко. Бык
Холст, масло. 120×90
Приобретено у Г. А. Лысенко в 1971 г.

154. Н. М. Боровая. В наряде
Бумага, карандаш, цветной мел. 21,7×27,8
Приобретено у автора в 1983 г.

155. Н. М. Боровая. Старая баня
Бумага, карандаш, белила. 22,7×27,5
Приобретено у автора в 1983 г.

156. Н. М. Боровая. Новенькая. 1938
Бумага, карандаш. 22,8×28,9
Поступило в 1987 г.

157. Н. М. Боровая. Наши дети на прогулке
Бумага, карандаш, мел. 21×28
Приобретено у автора в 1982 г.

158

159

160

161

162

158. Н. М. Боровая. В бараке. 1939
Бумага, карандаш, цветной мел. 22×15,3
Приобретено у автора в 1983 г.

159. Н. М. Боровая. Наш джаз в зоне. 1940
Бумага, цветные карандаши. 18,5×25,5
Поступило в 1984 г.

160. Н. М. Боровая. Аврал
Бумага, карандаш, мел. 23,8×21,6
Приобретено у автора в 1982 г.

161. Н. М. Боровая. Пилка дров
Бумага, карандаш, мел. 17,1×20,1
Приобретено у автора в 1982 г.

162. Н. М. Боровая. Наша прачечная. 1939
Бумага, карандаш. 18,8×17,7
Поступило в 1984 г.

163

Я во сне волосы расчесывала, не иначе как к дороге!!

А у меня во сне, бацы уплыли за

164

165

166

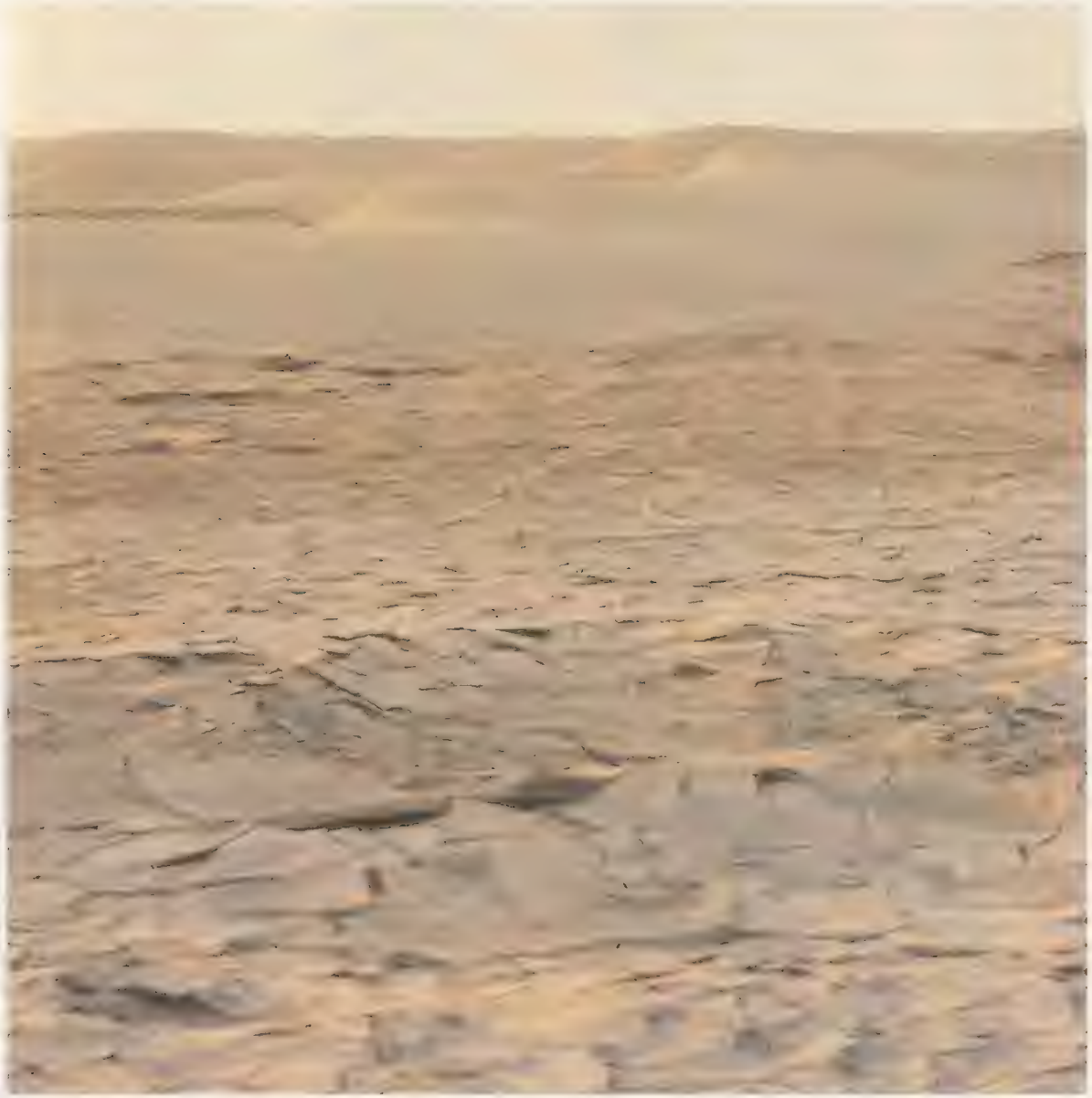
163. Н. М. Боровая. В тюремной столовой
Бумага, тушь. 30,7×42,2
Поступило в 1987 г.

164. Н. М. Боровая. Беседа о снах
Бумага, тушь. 45,7×30,3
Поступило в 1987 г.

165. Н. М. Боровая. «Осваиваем новую профессию. Шьем гимнастерки»
Бумага, пастель. 14,5×18,3
Приобретено у автора в 1981 г.

166. Н. М. Боровая. Прощание с уезжающими
Бумага, цветные карандаши, мел. 24,4×34,3
Приобретено у автора в 1982 г.

167



168

Уже сейчас Аральская пустыня раскинулась на площади более двух миллионов гектаров. Ежегодно песчаные бури поднимают в воздух от 15 до 75 миллионов тонн соли. На каждый гектар прилегающих районов, в том числе и того, где расположена красавица Хива, оседает 520 килограммов соли в год.

691

170

ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ ДЕНИСОВ.
1862—1921

Родился в Польше, умер в Москве.

Учился в Варшавском музыкальном институте. С 1895 года начал заниматься живописью, некоторое время работал в мастерской К. Коровина в Москве.

Автор пейзажей, декоративных рисунков и панно, символико-фантастических композиций, оформлял спектакли.

170. В. И. Денисов. Оплакивание Христа [Погребение]
Холст, масло. 73×99
Передано из АХП в 1974 г.

171

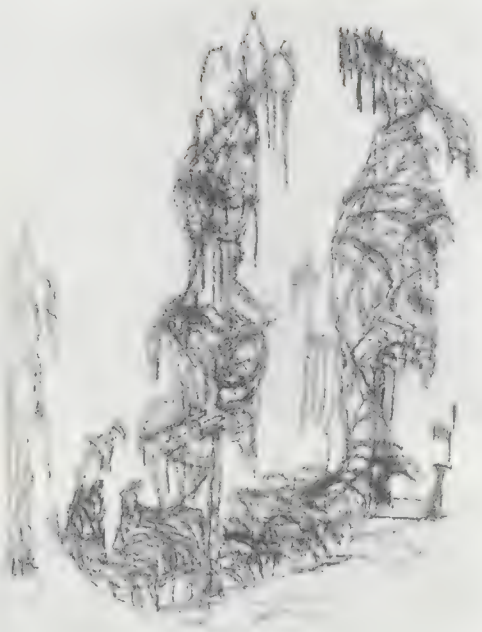
172

171. В. И. Денисов. Распятие
Бумага, акварель. 48×65
Передано из АХП в 1976 г.

172. В. И. Денисов. Пейзаж
Серый картон, гуашь. 49,5×63,5
Передано из ВПХО в 1973 г.

173

174



175

173. В. И. Денисов. Деревья
Бумага, картон, акварель. 54,6×37
Передано из ВПХО в 1973 г.

174. В. И. Денисов. Два высоких дерева
Бумага, карандаш. 66,5×54,5
Передано из АХП в 1982 г.

175. В. И. Денисов. Композиция
Бумага, карандаш. 60,2×40
Передано из ВПХО в 1973 г.

176

ИВАН ИВАНОВИЧ ЗАХАРОВ. 1885—1969

Родился в Москве, умер там же.

В 1901 году учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у А. Архипова, К. Коровина, В. Серова. Один из организаторов общества художников «Московский салон».

После Великой Октябрьской социалистической революции принимал активное участие в создании рабочих художественных студий. В 1923—1927 годах являлся членом общества «Жар-цвет». Много занимался преподавательской деятельностью, преподавал в Москве в студиях К. Юона и Ф. Рерберга (1912—1915).

178

177

КОНСТАНТИН ФЕДОРОВИЧ БОГАЕВСКИЙ. 1872—1943

Родился в Феодосии, умер там же.

В 1880-х годах занимался в Феодосии у А. Феслера и у И. Айвазовского. Учился в Академии художеств в Петербурге у А. Куинджи (1891—1897). В 1897 году совершил поездку в Германию, Францию, Австрию. Поселился в Феодосии. В 1907—1908 годах посетил Италию и Грецию. Член объединений «Мир искусства» и «Союз русских художников».

179

176. К. Ф. Богаевский. Пирамиды
Холст, масло. 191×80
Передано из АХП в 1977 г.

177. И. И. Захаров. У водоема
Холст, масло. 94,7×109
Приобретено у А. А. Агапьева в 1978 г.

178. И. И. Захаров. Зеленый шум
Холст, масло. 70×100
Приобретено у А. А. Агапьева в 1977 г.

179. И. И. Захаров. Венера
Холст, масло. 107×233
Приобретено у А. А. Агапьева в 1977 г.

180

181

НИКОЛАЙ ПАВЛОВИЧ УЛЬЯНОВ.
1875—1949

Родился в Ельце, умер в Москве.

Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1889—1902) у Н. Ге, Н. Неврева и В. Серова. Совершил путешествия в Италию (1907), Францию и Германию (1909—1912). Член объединений «Мир искусства», «Союз русских художников», «4 искусства». Преподавал в студии Е. Званцевой (1901—1907), в Строгановском художественно-промышленном училище (1915—1918), во Вхутемасе (1919—1922).

180. Н. П. Ульянов. Парижские витрины
Бумага, картон, масло. 50,5×73
Приобретено у К. А. Киселевой в 1979 г.

181. Н. П. Ульянов. Зеленое дерево на фоне синего неба
Холст, масло. 50,2×33,7
Приобретено у К. А. Киселевой в 1984 г.

182

183

184

182. Н. П. Ульянов. В кафе
Картон, масло. 28×44,2
Приобретено у К. А. Киселевой в 1987 г.

183. Н. П. Ульянов. Натурщица
Холст, масло. 37×52
Приобретено у К. А. Киселевой в 1987 г.

184. Н. П. Ульянов. Кузница Вулкана
Картон, масло. 30×40
Приобретено у К. А. Киселевой в 1975 г.

185

АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ ШЕВЧЕНКО.
1883—1948

Родился в Харькове, умер в Москве.

Занимался в Строгановском художественно-промышленном училище в Москве в 1899—1905 годах. В 1905—1906 годах едет в Париж, где работает в академии Э. Каррьера и академии Р. Жюллиана, совершает путешествие по Англии, Испании, Египту и Турции. Вернувшись в Москву, завершил образование в Строгановском училище (1907). В 1907—1909 годах посещал натурный класс Московского училища живописи, ваяния и зодчества, учился у В. Серова и К. Коровина. Член ИНХУКа, член Московского товарищества художников (1920), член группы «Маковец» (1922—1925), член Общества московских художников (1928—1929), основатель объединения «Цех живописцев» (1926—1928). Участник выставок «Ослиный хвост», «Мир искусства», «Мишень», «№ 4», «Салон молодежи», «Московское товарищество художников», «Маковец». В 1910-х годах сближается с М. Ларионовым. В 1920-х—1930-х годах путешествовал по Казахстану, Азербайджану, Грузии.

186

187

185. А. В. Шевченко. Фотография. 1920-е

186. А. В. Шевченко. Портрет у зеркала. 1939
Картон, масло. 46×41
Приобретено у Т. А. Шевченко в 1974 г.

187. А. В. Шевченко. Портрет жены. 1905
Холст, масло. 107×102
Передано из ВПХО в 1971 г.

189

188. А. В. Шевченко. Мост
Бумага, гуашь. 21,4×26,5
Приобретено у Т. А. Шевченко в 1987 г.

189. А. В. Шевченко. На улице. 1907
Картон, масло. 25×28,2
Приобретено у Т. А. Шевченко в 1987 г.

190. А. В. Шевченко. Баба с ведрами
Холст, масло. 123×100
Приобретено у Т. А. Шевченко в 1971 г.

191. А. В. Шевченко. Крымский пейзаж
Холст, масло. 71×89,5
Приобретено у Т. А. Шевченко в 1971 г.

192. А. В. Шевченко. Дагестанский пейзаж. 1933
Холст, масло. 95,5×116,7
Приобретено у Т. А. Шевченко в 1969 г.

191

192

193

194

195

193. А. В. Шевченко. Вход в сад имени Баумана
Картон, масло. 59,6×75,5
Приобретено у Т. А. Шевченко в 1971 г.

194. А. В. Шевченко. Дагестанка в черном платке
Монотипия. 47,8×36,6
Приобретено у Т. А. Шевченко в 1975 г.

195. А. В. Шевченко. Стога. 1939
Картон, масло. 29,5×37
Приобретено у Т. А. Шевченко в 1975 г.

196

197

198

199

196. **А. В. Шевченко. Прощание**
Бумага, тушь, белила. 17,7×22,1
Приобретено у Т. А. Шевченко в 1977 г.

197. **А. В. Шевченко. Прапорщик**
Бумага, карандаш. 27,1×20,5
Приобретено у Т. А. Шевченко в 1977 г.

198. **А. В. Шевченко. Натурщица**
Холст, масло. 103×82,8
Приобретено у Т. А. Шевченко в 1971 г.

199. **А. В. Шевченко. Натюрморт с огурцами**
Картон, масло. 29×34,3
Приобретено у Т. А. Шевченко в 1967 г.

200

201

200. А. В. Шевченко. Автопортрет. 1934
Холст, масло. 78×60,5
Приобретено у Т. А. Шевченко в 1975 г.

201. А. В. Шевченко. Натюрморт с голубой чашкой
Холст, масло. 60×80
Приобретено у Т. А. Шевченко в 1970 г.

МИХАИЛ ВАСИЛЬЕВИЧ ЛЕ ДАНТЮ.
1891—1917

Родился в селе Чихове близ Твери, умер близ города Проскурова.

С 1908 года занимался в мастерской Я. Ционглинского в Петербурге. В 1909 году поступил в Академию художеств в Петербурге, вскоре вошел в объединение «Союз молодежи». В 1912 году сближается с М. Ларионовым. В том же году вместе с И. Зданевичем «открывает» грузинского художника-примитивиста Нико Пиросманашвили. Участник выставок «Ослиный хвост», «Мишень», «№ 4». Осенью 1915 года был мобилизован на фронт, 25 июля 1917 года погиб при артиллерийском обстреле поезда.

203

207

202. М. В. Ле Дантю. Футуристическая композиция
Бумага, акварель. 25,4×21,8
Передано из АХП в 1971 г.

203. М. В. Ле Дантю. Две фигуры
Бумага, карандаш, тушь. 42,2×15,4
Передано из АХП в 1971 г.

204. Л. С. Попова. Сидящая фигура. 1914
Бумага, карандаш. 26,9×21,2
Получено в дар от И. А. Жданко в 1972 г.

205. Л. С. Попова. Сидящая женщина. 1914
Бумага, карандаш. 21,6×16,8
Получено в дар от И. А. Жданко в 1972 г.

206. Л. С. Попова. Голова. 1920-е
Бумага, карандаш. 33,3×24,4
Получено в дар от И. А. Жданко в 1972 г.

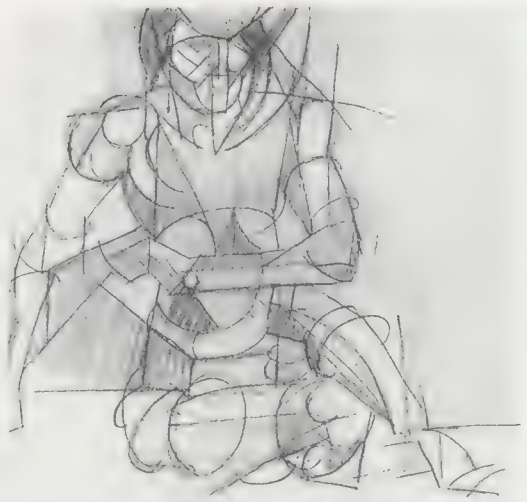
207. Л. С. Попова. Обнаженный женский торс. 1914
Бумага, карандаш. 26,8×20,6
Получено в дар от И. А. Жданко в 1972 г.

ЛЮБОВЬ СЕРГЕЕВНА ПОПОВА.
1889—1924

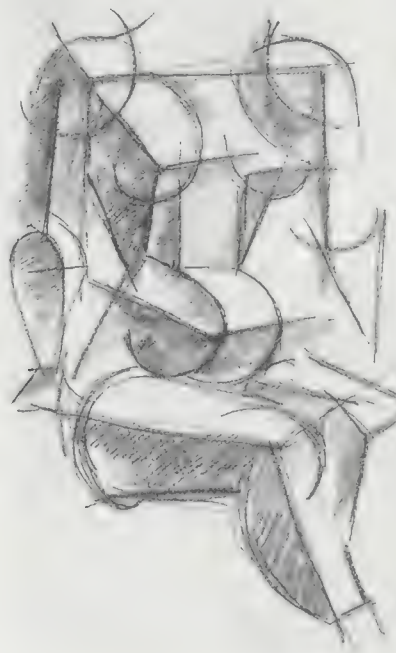
Родилась в селе Ивановском, под Москвой, умерла в Москве.

Посещала студию С. Жуковского и школу живописи и рисунка К. Юона (1907—1908). В 1910 году путешествует по Италии. В 1911 году изучает древнерусское искусство в Пскове и Вологде, в 1912—1913 годах вместе с В. Пестель и Н. Удальцовой учится в Париже в академии Ла Палетт у А. Ле Фоконье и Ж. Метценже, по возвращении работает в студии «Башня» В. Татлина. В 1914 году путешествовала по Франции и Италии. Член объединения «Бубновый валет» (1915—1918), член коллегии ИЗО Наркомпроса (1918). С 1918 года — профессор Свободных художественных мастерских, с 1920-го — член ИНХУКа, с 1921 года — профессор Вхутемаса, вела в нем курс цветоведения.

204

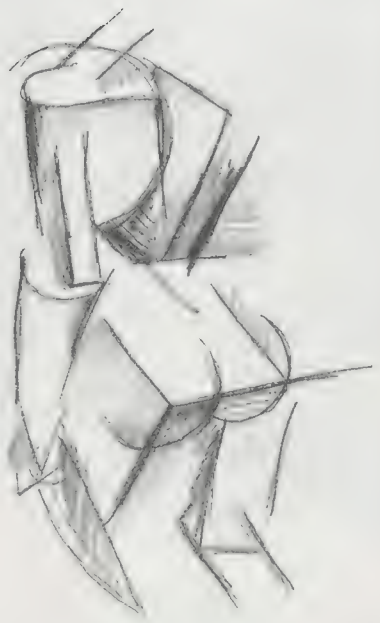


205



206

207



208. Л. С. Попова. Композиция. 1921
Картон, гуашь. 34,2×27,8
Получено в дар от И. А. Жданко в 1972 г.

209. Л. С. Попова. Дома. 1916
Бумага, акварель, карандаш. 33,8×20,6
Получено в дар от И. А. Жданко в 1972 г.

ВЕРА ЕФРЕМОВНА ПЕСТЕЛЬ. 1887—1952
Родилась в Москве, умерла там же.

Получила домашнее общее образование. В 1902 году поступила в 6-й класс частной гимназии Алферовых, окончила ее в 1904 году с золотой медалью. Параллельно посещала частную художественную студию, в которой преподавала французская художница М. Э. Фализ. Училась в Строгановском художественно-промышленном училище, в художественных студиях у К. Юона, у венгерского художника К. Киша, ученика Ш. Холлоши. В студии у В. Рождественского занималась с М. Ларионовым, П. Кузнецовым, А. Шевченко, Н. Удальцовой, В. Фаворским.

Зимой 1912/13 года проживала в Париже вместе с Н. Удальцовой и С. Каретниковой. В 1915 году под влиянием художника В. Татлина увлеклась футуризмом. В 1923 году вошла в группу художников «Маковец» и до 1925 года участвовала во всех выставках этой группы. В 1926 году вместе с художником Л. Жегиным вышла из «Маковца», и они организовали группу «Путь живописи». Много времени отдавала преподаванию изобразительного искусства детям.

В 1922 году оформляла две балетные постановки в балетной студии Шаломоновой — «Фуэнте овехуна» и «Сцены из китайской жизни». В члены Союза художников она не вступала, опасаясь, что он будет подавляющим образом действовать на ее творческую свободу. Работала по договорам с различными организациями.

210

211

212

210. В. Е. Пестель. Футуристическая композиция.
1916
Бумага, карандаш, тушь, акварель.
34,2×25,8
Приобретено у С. Е. Пестель в 1977 г.

211. В. Е. Пестель. Футуристический портрет.
1916
Бумага, карандаш. 20,7×17
Приобретено у С. Е. Пестель в 1977 г.

212. В. Е. Пестель. Балерины
Офорт. 16,2×13,4
Приобретено у С. Е. Пестель в 1976 г.

213. В. Е. Пестель. Футуристическая композиция.
1916
Бумага, перо, тушь, акварель. 35×26,1
Приобретено у С. Е. Пестель в 1983 г.

БОРИС ФЕДОРОВИЧ РЫБЧЕНКОВ.
Родился в 1899 году в Смоленске.

Учился в Киевском художественном училище (1915—1918). Во время гражданской войны работал художником в Политуправлении Западного фронта. В 1920 году поступает в Академию художеств в Петрограде, учится у Н. Альтмана и А. Матвеева. В 1921 году переезжает в Москву и посещает Вхутемас (1921—1925), занимается под руководством Л. Поповой, А. Древина, Н. Удальцовой, А. Шевченко. В дальнейшем работал преподавателем рисования в одной из московских школ.

214

214. Б. Ф. Рыбченков. За Бутырской заставой
Холст, масло. 75×95
Приобретено у автора в 1980 г.

АЛЕКСЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ РЫБНИКОВ.
1887—1949

Родился в Харькове, умер в Москве.

Окончил Харьковскую школу рисования и живописи (1909). Работал в студии Ф. Рерберга в Москве (1909—1911). С 1919 по 1949 год работал в Государственной Третьяковской галерее сначала хранителем, а затем заведующим реставрационными мастерскими.

215. А. А. Рыбников. Северное сияние
Холст, масло. 80×71,5
Приобретено у М. А. Рыбниковой в 1979 г.

216

217

216. А. А. Рыбников. Апрель
Холст, масло. 82×71
Приобретено у М. А. Рыбниковой в 1979 г.

217. А. А. Рыбников. Сенокос. 1924—1926
Холст, масло. 47×50
Передано из ВПХО в 1980 г.

218. А. А. Рыбников. Апокалипсис. 1918
Холст, масло. 105×105
Приобретено у М. А. Рыбниковой в 1979 г.

АЛЕКСЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ МОРГУНОВ.
1884—1935

Родился в Москве, умер там же.

В 1909—1910 годах, закончив московское Строгановское художественно-промышленное училище, путешествует по Германии. Участник объединения «Бубновый валет», входил в группу «Бытие» (1911), участвовал в выставке «Ослиный хвост» (1912). Один из активных деятелей Общества московских художников. После революции являлся членом коллегии ИЗО Наркомпроса.

219

219. А. А. Моргунов. Дерево. 1926—1927
Холст, масло. 71×80
Передано из ВПХО в 1971 г.

220. А. А. Моргунов. Кузьминки. 1911
Холст, масло. 90×103
Передано из ВПХО в 1971 г.

220

221. А. А. Моргунов. Мясная лавка. 1911
Холст, масло. 103×88
Передано из ВПХО в 1971 г.

222

ДМИТРИЙ НИКОНОВИЧ ЛОПАТНИКОВ.
1889—1975

Родился в деревне Багаевке, близ Саратова, умер в Москве.

Учился в школе рисования в Саратове (1912—1917). С 1919 по 1926 год учился в Москве во Вхутемасе у П. Кузнецова. С 1925 года являлся членом общества «4 искусства». В 1928 году уезжает в Казань, где преподает в техникуме изобразительное искусство. По возвращении в Москву в 1932 году занимался преподавательской деятельностью.

223

222. А. А. Моргунов. Рабочий
Холст, масло. 75×47
Передано из ВПХО в 1971 г.

223. Д. Н. Лопатников. На берегу в раздумье
Холст, масло. 49×49
Приобретено у К. С. Муромцевой в 1975 г.

224. Д. Н. Лопатников. Жатва
Холст, масло. 94,5×113
Приобретено у К. С. Муромцевой в 1975 г.

225. Д. Н. Лопатников. Торговец махоркой
Холст, масло. 70×51
Приобретено у К. С. Муромцевой в 1973 г.

224

225

226

226. Д. Н. Лопатников. Карусель. 1932
Холст, масло. 48×68
Приобретено у К. С. Муромцевой в 1975 г.

227

228

229

Каракалпаки в значительной степени сохранили черты примитивного уклада жизни. По-прежнему мулла (верхний левый снимок) пользуется большим авторитетом. Джугара (сорго) веется так же, как и сто лет тому назад, а уж хлеб изготовляется только по рецептам предков. Время как бы застыло над дельтой Амударьи.

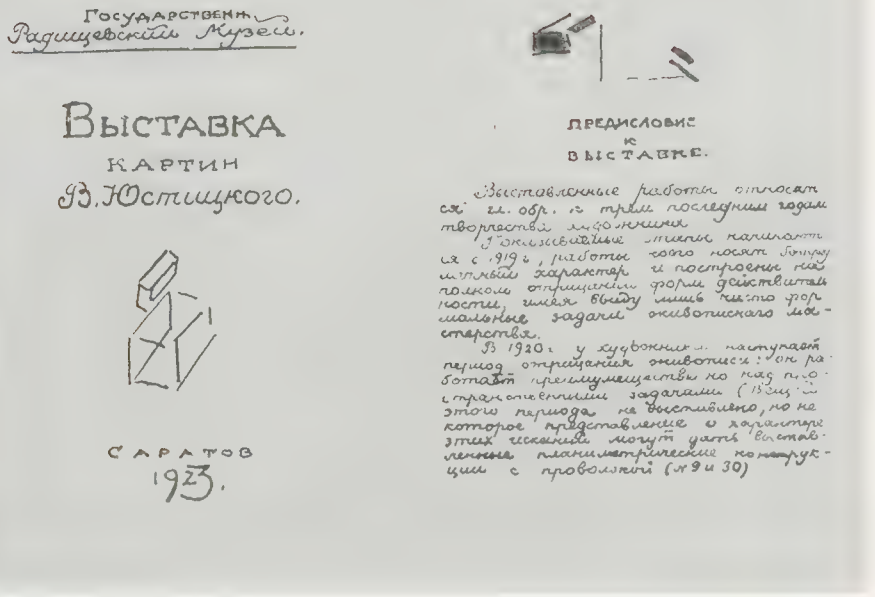
ВАЛЕНТИН МИХАЙЛОВИЧ ЮСТИЦКИЙ.
1892—1951

Родился в Вильно, умер в Саратове.

Учился в частных студиях Парижа (1912—1913). С 1915 по 1918 год жил и работал в Москве, участвовал в многочисленных выставках. С 1918 по 1935 год жил в Саратове, где возглавлял студию живописи и рисунка. В 1936 году подвергся репрессиям. В 1946 году возвращается из заключения в Саратов, где и живет до самой смерти.

231

232


Государственный
Радищевский Музей.

Выставка
картин
В. Юстицкого.

Саратов
1923.

Предисловие
к
выставке.

Выставленные работы относятся гл. обр. к трем последним годам творчества художника.

Показываемые этапы начинаются с 1919 г., работы коего носят беспредметный характер и построены на полном отрицании форм действительности, имея в виду лишь чисто формальные задачи живописного мастерства.

В 1920 г. у художника наступает период отрицания живописи: он работает преимущественно над пространственными задачами (Вещей этого периода не выставлено, но некоторое представление о характере этих исканий могут дать выставленные планиметрические конструкции с проволокой (№ 9 и 30)

233

231. В. М. Юстицкий. Продажа штанов
Бумага, гуашь. 20,6×30
Приобретено у М. А. Егоровой в 1971 г.

232. Листовка к выставке картин В. М. Юстицкого

«„Государственный
Радищевский Музей"
Выставка
картин В. Юстицкого
Саратов
1923
Предисловие
к
выставке
Выставленные работы относятся гл. обр. к трем последним годам творчества художника.
Показываемые этапы начинаются с 1919 г., работы коего носят беспредметный характер и построены на полном отрицании форм действительности, имея в виду лишь чисто формальные задачи живописного мастерства.
В 1920 г. у художника наступает период отрицания живописи: он работает преимущественно над пространственными задачами (Вещей этого периода не выставлено, но некоторое представление о характере этих исканий могут дать выставленные планиметрические конструкции с проволокой (№ 9 и 30)»

233. В. М. Юстицкий. Группа с рыбой
Бумага, гуашь. 20,6×30
Приобретено у М. А. Егоровой в 1974 г.

234

235

ПАВЕЛ ВАРФОЛОМЕЕВИЧ КУЗНЕЦОВ.
1878—1968

Родился в Саратове, умер в Москве.

Учился в Боголюбском рисовальном училище в Саратове (1891—1896), в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1897—1904) у К. Коровина и В. Серова, затем в Париже (1906). Преподавал в Строгановском художественно-промышленном училище (1917—1918), в московском Институте изобразительных искусств (1918—1937) и в Московском высшем художественно-промышленном училище (1945—1948). Член объединений «Мир искусства» (1902), «Союз русских художников» (1902), «Голубая роза» (1907).

234. П. В. Кузнецов. Маки на даче. 1939
Холст, масло. 82×98
Передано из АХП в 1969 г.

235. П. В. Кузнецов. Натюрморт. 1934
Холст, масло. 82×99,8
Передано из АХП в 1969 г.

236

ЕВГЕНИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ЕГОРОВ.
1901—1942

Родился в Саратове, умер там же.

Учился в Высших художественных мастерских в Саратове (1920—1924) у В. Юстицкого, затем работал там же преподавателем. В 1933 году вследствие тяжелой болезни оставил педагогическую деятельность, в 1934 году переехал в Москву.

237

238

236. Е. В. Егоров. Фотография. 1930-е

237. Е. В. Егоров. Портрет старушки. 1926
Холст, масло. 76,5×70,3
Приобретено у М. А. Егоровой в 1974 г.

238. Е. В. Егоров. Шаланды у моря
Холст, масло. 80×90
Передано из ВПХО в 1983 г.

239. А. В. Бабичев. Женский портрет
Холст, масло, сухая кисть. 90×75
Приобретено у М. А. Бабичевой в 1983 г.

АЛЕКСЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ БАБИЧЕВ.
1887—1963

Родился в Москве, умер там же.

Учился в 1905—1906 годах в частной художественной школе К. Юона в Москве и в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1907—1912) у К. Коровина и С. Волнухина. В 1913—1914 годах совершает поездку в Австрию, Германию, Францию, Грецию и Италию. В 1915—1917 годах создает в Москве скульптурную студию. После революции избирается профессором Первых свободных художественных мастерских. В дальнейшем занимается педагогической деятельностью — преподавал во Вхутемасе (1918—1925), на Рабфаке искусств (1926—1930), в Московском архитектурном институте (1944—1963). Активный деятель ГИНХУКа.

НИКОЛАЙ ПАВЛОВИЧ ТАРАСОВ.
1896—1969

Родился в Москве, умер там же.

Учился во Вхутемасе (1920—1925) в мастерской П. Кузнецова, затем работал художником в одной из московских школ.

240

241

240. Н. П. Тарасов. Чистка рыбы
Бумага, гуашь. 57×38,4
Приобретено у Н. А. Лукьяновой в 1979 г.

241. Н. П. Тарасов. Пикник
Бумага, гуашь. 45×54,2
Приобретено у Н. А. Лукьяновой в 1980 г.

242. Н. П. Тарасов. Калека
Холст, масло. 71×107
Приобретено у Н. А. Лукьяновой в 1984 г.

243. Н. П. Тарасов. Девушки в парке
Холст, масло. 64×89
Приобретено у Н. А. Лукьяновой в 1984 г.

242

243

244

245

246

247

244. Н. П. Тарасов. Искушение св. Антония.
1950-е
Бумага, гуашь. 63,3×48
Приобретено у Н. А. Лукьяновой в 1976 г.

245. Н. П. Тарасов. Бегущий скрипач
Бумага, гуашь. 44×58,6
Приобретено у Н. А. Лукьяновой в 1980 г.

246. Н. П. Тарасов. На даче
Бумага, гуашь. 58,6×44
Приобретено у Н. А. Лукьяновой в 1980 г.

247. Н. П. Тарасов. Мать и сын
Бумага, гуашь. 43,5×33
Приобретено у Н. А. Лукьяновой в 1976 г.

НИНА ЯКОВЛЕВНА СИМОНОВИЧ-ЕФИМОВА. 1877—1948

Родилась в Петербурге, умерла в Москве. В 1896 году училась в Париже в частной школе живописи, в 1900-м — в Москве в Строгановском художественно-промышленном училище, одновременно посещала частную студию Е. Званцевой. В 1901 году вновь учится в Париже в академии Э. Каррьера. По возвращении в 1902 году работала учителем рисования в Твери. С 1904 по 1910 год посещала Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

Член объединений «Московское товарищество художников», «Маковец», «4 искусства». Родоначальница советского кукольного театра, которым она начала увлеченно заниматься с 1918 года.

248. Н. Я. Симонович-Ефимова. Воздушный налет. 1941
Холст, масло. 66×59,5
Приобретено у А. И. Ефимова в 1980 г.

МАРИЯ МИХАЙЛОВНА СИНЯКОВА-УРЕЧИНА. 1898—1984

Родилась в селе Красная Поляна, близ Харькова, умерла в Москве.

Занималась в художественных студиях Харькова и Москвы (1912—1914). В 1914 году путешествует по Германии и Центральной Азии. Испытала влияние Гогена и Матисса. С 1913 года примкнула к футуристам — В. Хлебникову, Н. Асееву. В 1913—1914 годах участвовала в выставках Союза молодежи в Петербурге. В 1918 году была членом харьковской группы «Союз семи». В 1926 году иллюстрировала А. Крученых.

249. М. М. Синякова-Уречина. Музыканты
Холст, масло. 85,6×53
Приобретено у автора в 1978 г.

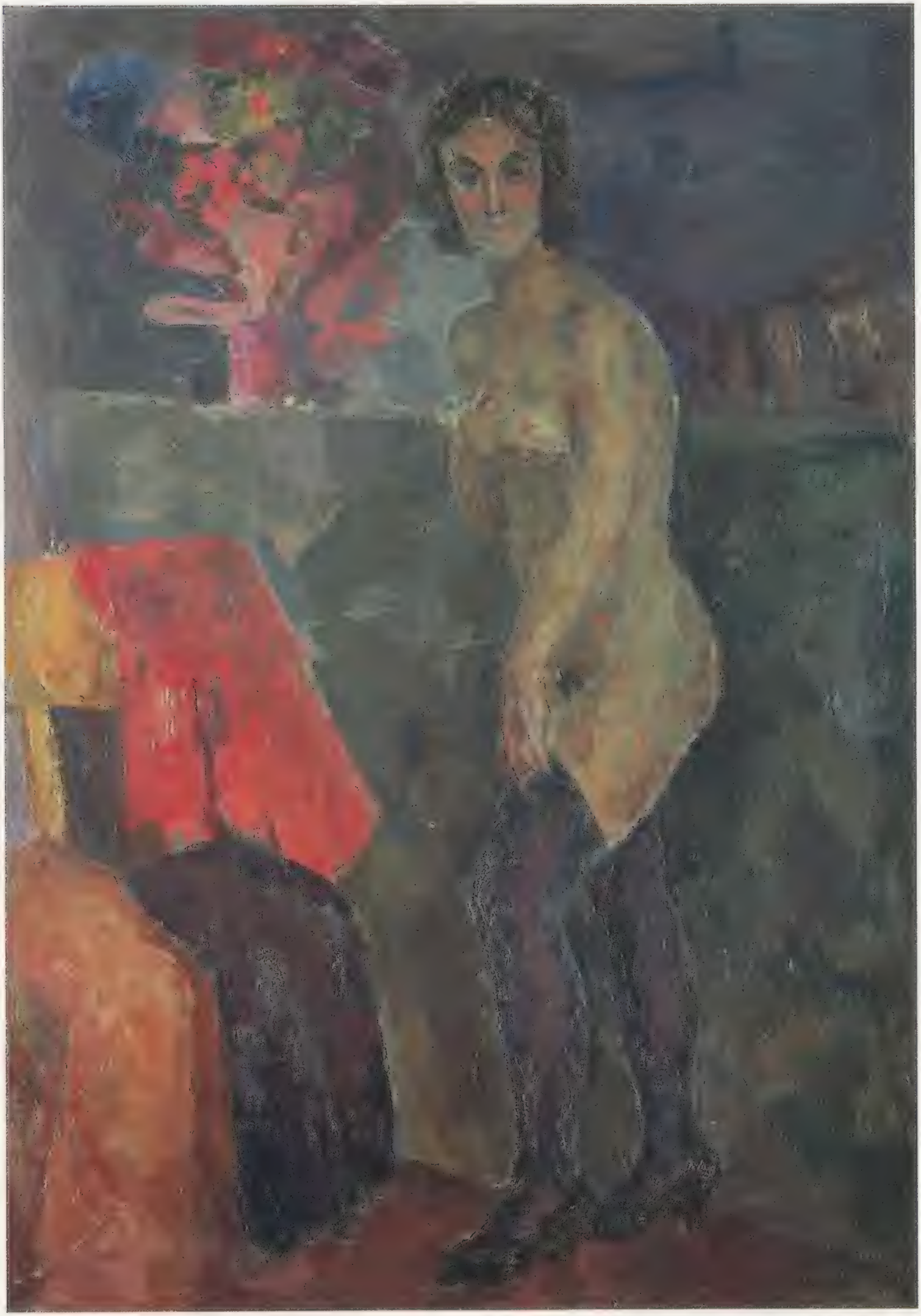
250. М. М. Синякова-Уречина. Орел и заяц
Холст, масло. 79,4×59
Приобретено у автора в 1978 г.

251. М. М. Синякова-Уречина. Любовь
Холст, масло. 87×71,5
Приобретено у автора в 1979 г.

РОБЕРТ РАФАИЛОВИЧ ФАЛЬК.
1886—1958

Родился в Москве, умер там же.

Учился в Москве в художественной школе К. Юона и у В. Мешкова (1903—1904), в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1905—1910) у В. Серова и К. Коровина. Один из основателей объединения «Бубновый валет» (1910). С 1916 года член объединения «Мир искусства», член Общества московских художников (1925—1928), член АХРР. С 1918 года член коллегии ИЗО Наркомпроса, с 1920 член ИНХУКа. С 1918 по 1928 год преподавал во Вхутемасе — Вхутеине. С 1928 по 1938 год жил и работал в Париже. С 1941 по 1944 год работал в Самарканде, преподавал в Самаркандском художественном училище. Писал натюрморты, портреты, пейзажи, работал в области театрально-декорационного искусства.



252. Р. Р. Фальк. Обнаженная. 1940
Холст, масло. 90×64
Приобретено у А. В. Щекиной-Кротовой в 1976 г.

253

254

253. Р. Р. Фальк. Вид на набережную Москвы-реки
Холст, масло. 72,8×91
Передано из АХП в 1969 г.

254. Р. Р. Фальк. Зимний пейзаж. 1907
Холст, масло. 87×94
Приобретено у А. В. Щекиной-Кротовой в 1977 г.

255. Р. Р. Фальк. Двойной портрет
Холст, масло. 115×105
Приобретено у А. В. Щекиной-Кротовой в 1968 г.

256

257

256. Р. Р. Фальк. На площади в Самарканде.
1943
Холст, масло. 61,5×74
Приобретено у А. В. Щекиной-Кротовой в 1974 г.

257. Р. Р. Фальк. Букет с мимозой
Холст, масло. 72×90
Приобретено у А. В. Щекиной-Кротовой в 1971 г.

258. Р. Р. Фальк. На фоне сюзане
Холст, масло. 100×74
Приобретено у А. В. Щекиной-Кротовой в 1971 г.

259. **Р. Р. Фальк. Натюрморт со жбаном**
Холст, масло. 80×88
Приобретено у А. В. Щекиной-Кротовой в 1969 г.

259

АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ КУПРИН. 1880—1960

Родился в Борисоглебске Тамбовской губернии, умер в Москве.

Учился в частной студии Л. Дмитриева-Кавказского в Петербурге (1902—1904), в школе К. Юона в Москве (1904—1906). С 1906 по 1910 год учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у А. Архипова, К. Коровина, Л. Пастернака. Один из организаторов общества «Бубновый валет» (1910). В 1923—1930 годах преподавал во Вхутемасе — Вхутеине, а в 1931—1939 — в Московском текстильном институте. Работал в жанре натюрморта и пейзажа.

260. **А. В. Куприн. Натюрморт с розовым чайником**
Холст, масло. 88×103
Приобретено у Т. С. Анисимовой в 1973 г.

260

ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ РОЖДЕСТВЕНСКИЙ. 1884—1963

Родился в Туле, умер в Москве.

До 1900 года занимался рисованием в Тульском духовном училище. В 1900—1910 годах учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у К. Коровина, В. Серова, Л. Пастернака. В 1912 году путешествует по Австрии и Италии. Член обществ «Мир искусства» (1917—1922), «Московские живописцы» (1925), АХРР (1926), член Общества московских художников (1927—1929). В 1926—1929 годах совершает поездку по Средней Азии, Алтаю, Дагестану и Крыму. Один из организаторов объединения «Бубновый валет» (1911—1917). В 1918—1920 годах преподавал во Вхутемасе.

261

262

263

264

261. В. В. Рождественский. Натюрморт с рыбами
Бумага, акварель. 43×31
Передано из ВПХО в 1980 г.

262. В. В. Рождественский. Купава
Бумага, уголь, акварель. 41×28
Передано из ВПХО в 1980 г.

263. В. В. Рождественский. Пейзаж с домами
Бумага, уголь, сангина. 35×26
Передано из ВПХО в 1980 г.

264. В. В. Рождественский. Сети в море
Бумага, уголь, акварель. 34×43
Передано из ВПХО в 1980 г.

265. В. В. Рождественский. Убайда
Холст, масло. 122×99
Приобретено у Н. И. Рождественской
в 1968 г.

266

267

268

266. В. В. Рождественский. Металлургический завод
Холст, масло. 94×118
Передано из ВПХО в 1979 г.

267. В. В. Рождественский. Парад в Самарканде
Холст, масло. 50×38
Передано из ВПХО в 1976 г.

268. В. В. Рождественский. Узбек
Холст, масло. 114×67
Приобретено у Н. И. Рождественской в 1968 г.

269

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ ОСМЕРКИН. 1892—1953

Родился в Елисаветграде Херсонской губернии, умер в Москве.

В 1909—1911 годы учился в Киевском художественном училище. В 1912—1913 годах занимался в частной студии И. Машкова. Член объединения «Бубновый валет», АХРР, Общества московских художников. С 1918 по 1930 год преподавал во Вхутемасе — Вхутеине в Москве. С 1932 по 1941 год жил в Ленинграде, вел мастерскую живописного факультета Всероссийской Академии художеств, затем переехал в Загорск. С 1945 года жил и работал в Москве.

270

269. А. А. Осмеркин. Портрет Н. К. Гальпериной
Холст, масло. 133×100
Приобретено у Е. Н. Гальпериной в 1979 г.

270. А. А. Осмеркин. Девочка с куклой. 1913
Холст, масло. 87×75
Приобретено у Н. Г. Осмеркиной в 1979 г.

271. А. А. Осмеркин. В сарае. Тушка свиньи. 1938
Холст, масло. 89×70
Приобретено у Л. А. Осмеркиной в 1979 г

272. А. А. Осмеркин. Натурщица с зеркалом.
1924
Холст, масло. 100×85
Приобретено у Н. Г. Осмеркиной в 1974 г.

273

СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ БОГДАНОВ.
1888—1967

Родился в Тамбове, умер в Москве.

Выпускник Тамбовской духовной семинарии. Занимался в художественной школе К. Юона (1911—1914). Посещал Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве (1914—1917). В 1918—1919 годах работал в мастерской П. Кончаловского. В 1919—1922 годах жил в Оренбурге, преподавал живопись в школе. В 1922 году возвратился в Москву. Член художественного объединения «Бытие» и АХРР.

274

275

273. С. А. Богданов. Швеи. 1925
Холст, масло. 100×90
Передано в ВПХО в 1983 г.

274. С. А. Богданов. Девушка в светлой кофточке
Холст, масло. 97×71
Приобретено у С. С. Богданова в 1987 г.

275. С. А. Богданов. Сидящая натурщица
Холст, масло. 107×71
Приобретено у С. С. Богданова в 1987 г.

276. С. А. Богданов. Женщина за чисткой картошки. 1920-е
Холст, масло. 105×70
Передано из ВПХО в 1983 г.

277. С. А. Богданов. Обрывистый берег моря
Холст, масло. 105×87
Приобретено у С. С. Богданова в 1987 г.

279

БОРИС АЛЕКСАНДРОВИЧ ГОЛОПОЛОСОВ. 1900—1983

Родился в Архангельске, умер в Москве. Учился в Государственных свободных мастерских (1918—1920), во Вхутемасе (1920—1925) у А. Шевченко. Участвовал в выставках общества «Цех живописцев» (1926—1930). Много ездил на Днепрогэс, Каспий.

В 1934 году был исключен из МОСХа за «формализм». В конце 1960-х годов был восстановлен.

278. Б. А. Голополосов. Сдача рыбы на шаланду
Холст, масло. 83×103
Приобретено у автора в 1979 г.

279. Б. А. Голополосов. Уборка палубы
Холст, масло. 105×105
Приобретено у автора в 1977 г.

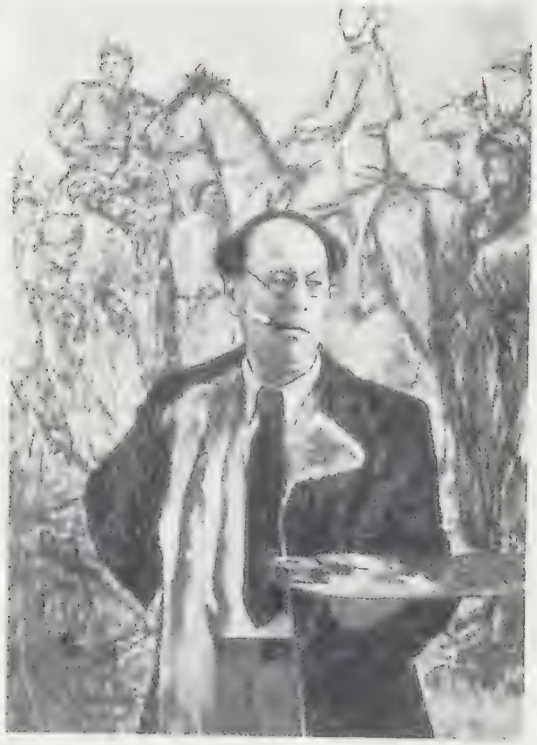
280

В 1957 году муйнакские зверохозяйства вылавливали более миллиона ондатр в год. Рыбная ловля приносила ежегодно более 250 тысяч центнеров рыбы. На фотографиях — последние ондатры Арала и последние рыбаки Муйнака. Ловля производится в небольших оставшихся озерах, в море рыба погибла в 1979 году. На нижнем снимке Кызыл-Каир (Красная мель) — участок плато Устюрт, где находился поселок из пятидесяти рыбацких семей. Эти места славились самыми большими уловами осетров, сейчас до воды более ста километров.

281

282

285



ВИКТОР ИВАНОВИЧ УФИМЦЕВ.
1899—1964

Родился в селе Барневка на Южном Урале, умер в Ташкенте.

Учился в школе рисования и живописи в Омске (1917—1919). С 1923 года жил в Узбекистане, преподавал в Ташкентском художественном училище, работал театральным художником.

286

287

284. В. И. Уфимцев. Аральское море
Бумага, гуашь. 59,5×80
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1968 г.

285. В. И. Уфимцев. Фотография. 1950-е

286. В. И. Уфимцев. Чаепитие
Аппликация. Фанера, масло, ткань, кошма, бумага. 88×88
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1980 г.

287. В. И. Уфимцев. Самарканд. 1924
Бумага, гуашь. 34,9×23,6
Приобретено у Е. И. Мороз в 1974 г.

289

288. В. И. Уфимцев. Берег моря
Холст, масло. 70×80
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1974 г.

289. В. И. Уфимцев. Портной. 1932
Бумага, клеевая краска. 35×45,5
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1974 г.

290

291

292

290. В. И. Уфимцев. Казах. 1926
Бумага, карандаш, гуашь. 47×24
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1975 г.

291. В. И. Уфимцев. Казашка с пиалой
Бумага, акварель, карандаш. 52,7×31,5
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1967 г.

292. В. И. Уфимцев. Казашка
Аппликация. Бумага, присыпка, клеевая краска. 57×30
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1975 г.

293

294

295

296

293. В. И. Уфимцев. К поезду
Аппликация. Холст, клеевая краска. 80×58
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1968 г.

294. В. И. Уфимцев. Музыканты
Бумага, клеевая краска. 15×20
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1974 г.

295. В. И. Уфимцев. Музыканты. 1924
Бумага, клеевая краска. 52,5×30
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1974 г.

296. В. И. Уфимцев, Л. Я. Уфимцева. Мальчик на рисовых полях
Холст, масло. 87×88
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1967 г.

297

298

299

300

297. В. И. Уфимцев. Женщины. 1924
Бумага, клеевая краска. 52,5×30
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1974 г.

298. В. И. Уфимцев. Цирк
Бумага, клеевая краска. 26,8×35,5
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1975 г.

299. В. И. Уфимцев. Дом. 1923
Бумага, клеевая краска. 44,6×30,8
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1974 г.

300. В. И. Уфимцев. Батуми. Пейзаж
Бумага, тушь. 29,5×41
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1967 г.

301

302

303

304

301. В. И. Уфимцев. «Пей до дна». Нэп
Холст, масло. 121×100
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1971 г.

302. Л. Я. Уфимцева. Туман в горах
Бумага, акварель. 19×19
Приобретено у автора в 1967 г.

303. В. И. Уфимцев. В кубрике
Бумага, карандаш, пастель. 35×40
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1967 г.

304. В. И. Уфимцев. Портрет Гинзбурга. 1924
Бумага, карандаш. 33,5×24
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1975 г.

ИЛЬЯ МОИСЕЕВИЧ МАЗЕЛЬ (РУВИМ).
1890—1967

Родился в Витебске, умер в Москве.

С 1899 по 1907 год посещал частную художественную школу, затем (1907—1909) учился в подготовительном классе школы Общества поощрения художеств в Петербурге. В 1910 году уезжает в Мюнхен для продолжения образования, путешествует по Италии. В 1914 году возвращается в Россию, принимает участие в военных действиях на Туркестанском фронте (1916—1918). В 1920 году открыл в Ашхабаде первую в Туркмении художественную студию, переименованную в 1922 году в Ударную школу искусств Востока. В 1923 году из-за болезни вынужден был покинуть Ашхабад и навсегда поселиться в Москве.

306

305

307

305. И. М. Мазель. Туркменка с девочкой
Холст, масло. 16×21,9
Приобретено у Д. Д. Павловой в 1968 г.

306. И. М. Мазель. Качели
Холст, масло. 55,9×31,4
Приобретено у Д. Д. Павловой в 1968 г.

307. И. М. Мазель. «Пекут лепешки»
Холст, масло. 33×32,1
Приобретено у Д. Д. Павловой в 1970 г.

308

309

308. И. М. Мазель. Перекочевка
Холст, масло. 80,6×124
Приобретено у Д. Д. Павловой в 1969 г.

309. И. М. Мазель. Музыка в кибитке
Картон, масло. 47,5×45
Приобретено у Д. Д. Павловой в 1968 г.

310

310. И. М. Мазель. Арычник
Фанера, масло. 46,7×37,8
Приобретено у Д. Д. Павловой в 1968 г.

АЛЕКСЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ ИСУПОВ.
1889—1957

Родился в Вятке, умер в Италии.

Учился в иконописной мастерской в Вятке, затем поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1909—1914). В 1915—1923 годах находился на службе в армии и жил в Туркестане, преподавал в Туркестанской краевой художественной школе и одновременно работал над реставрацией древнейших памятников Самарканда.

311

311. А. В. Исупов. Чайханщик
Дерево, масло, позолота. 79×64,5
Получено в дар от И. В. Савицкого в 1973 г.

ЛЕВ (ЛЕОН) ЛЕОНАРДОВИЧ БУРЭ.
1887—1943

Родился в Самарканде, умер там же.

В 1904 году учился в Москве в частной студии. С 1905 года посещал частную студию И. Билибина в Петербурге, а также батальную мастерскую Ф. Рубо при Академии художеств. По возвращении в Узбекистан много работал как график-карикатурист, в живописи его привлекал прежде всего архитектурный пейзаж, исторический и бытовой жанры.

312. Л. Л. Бурэ, Зиндан
Холст, масло. 124×95
Получено в дар от И. В. Савицкого в 1973 г.

313

НИКОЛАЙ ГЕОРГИЕВИЧ КАРАХАН.
1900—1970

Родился в Нахичевани, умер в Ташкенте. Учился в Ташкентском художественном училище (1918—1921). В 1921 году был призван в Красную Армию, после демобилизации преподавал рисование в Туркменском педагогическом техникуме (1925—1934), затем вел курс живописи в Ташкентском художественном училище (1934—1941).

314

315

313. Н. Г. Карахан. Автопортрет
Холст, масло. 50×38
Приобретено у А. Н. Карахан в 1975 г.

314. Н. Г. Карахан. Беспредметная композиция
Холст, масло. 40×60
Приобретено у А. Н. Карахан в 1975 г.

315. Н. Г. Карахан. Аул в горах
Холст, масло. 40×55
Приобретено у А. Н. Карахан в 1974 г.

316. **Н. Г. Карахан. Выход на работу**
Холст, масло. 118×99,5
Приобретено у А. Н. Карахан в 1974 г.

317

АЛЕКСАНДР СИЛЫЧ ЕРМОЛЕНКО.
1889—1976

Родился в селе Ново-Троицком, на Украине, умер в Самарканде.

Учился в Киеве в Военно-художественной студии (1920—1921), в Киевском художественном институте (1922—1926). С 1927 года жил в Узбекистане.

318

319

320

317. А. С. Ермоленко. Фотография. 1960-е

318. А. С. Ермоленко. На улице
Бумага, акварель. 14,2×27
Приобретено у М. Ф. Ермоленко в 1983 г.

319. А. С. Ермоленко. Праздник
Холст, масло. 48×68
Приобретено у М. Ф. Ермоленко в 1987 г.

320. А. С. Ермоленко. Танец
Бумага, акварель. 15,6×22,6
Приобретено у М. Ф. Ермоленко в 1983 г.

АЛЕКСЕЙ ФЕДОРОВИЧ ПОДКОВЫРОВ. 1889—1957

Родился в Актюбинске, умер в Алма-Ате. Учился в Ташкенте в художественной студии Н. Розанова (1926—1928), затем в Пензенском художественном училище (1928—1929). С 1926 года работал в Узбекистане, в 1947 году переехал в Алма-Ату, где и жил до самой смерти.

321. А. Ф. Подковыров. Басмач
Холст, масло. 59×40
Передано из АХП в 1969 г.

АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ НИКОЛАЕВ (УСТО-МУМИН). 1897—1957

Родился в Воронеже, умер в Ташкенте. Из рядов Красной Армии, где служил с 1917 года, был направлен во Вхутеин. Учился в мастерской К. Малевича. С 1922 года живет в Самарканде. В 1928—1930 годах работал в ленинградском «Детгизе» под руководством В. Лебедева. В 1938 году подвергается репрессиям. В 1941 году возвратился в Узбекистан, жил и работал в Ташкенте.

322. А. В. Николаев. Мальчик-водоноша
Дерево, темпера. 44,5×35,3
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1967 г.

323

324

323. А. В. Николаев. Узбек с дутаром. 1923
Дерево, темпера. 36,5×37
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1966 г.

324. А. В. Николаев. Портрет молодого узбека
Дерево, темпера. 26,5×31
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1966 г.

325

326

325. А. В. Николаев. Мальчик в меховой шапке. 1924
Дерево, темпера. 22×26
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1973 г.

326. А. В. Николаев. Дорога жизни. 1924
Дерево, темпера. 33×30
Приобретено у Г. В. Уфимцевой в 1969 г.

НАДЕЖДА ВАСИЛЬЕВНА КАШИНА.
1896—1977

Родилась в Перми, умерла в Ташкенте. Училась во Вхутемасе в Москве (1921—1927) в мастерских Р. Фалька, С. Герасимова. С 1930 года жила и работала в Узбекистане.

328

327. Н. В. Кашина. У Шир-Дора
Холст, масло. 108×70,5
Приобретено у автора в 1970 г.

328. Н. В. Кашина. У Шир-Дора
Холст, масло. 87,4×87,5
Передано из АХП в 1969 г.

329. Н. В. Кашина. Суд в Самарканде
Холст, масло. 103×71,3
Передано из АХП в 1969 г.

330

331

332

330. У. Т. Тансыкбаев. Сбор яблок
Холст, масло. 125×205
Передано из ВПХО в 1984 г.

331. У. Т. Тансыкбаев. Казашка
Холст, масло. 210×105
Приобретено у Е. Я. Тансыкбаевой в 1975 г.

332. У. Т. Тансыкбаев. Фотография. 1930-е

УРАЛ ТАНСЫКБАЕВИЧ ТАНСЫКБАЕВ.
1904—1974

Родился в Ташкенте, умер в Нукусе.

В 1919 году, окончив русскую семилетнюю школу имени Ильича в Ташкенте, поступил рабочим на табачную фабрику. С 1924 по 1928 год учился в художественной студии Н. Розанова в Ташкенте. В 1928—1929 годах учился в Пензенском художественно-педагогическом техникуме у И. Горюшкина-Сорокопудова. С 1930 года жил и работал в Ташкенте.

Лепрозорий Тайли (Жеребенок); когда-то здесь проживало около тысячи человек. Лепра, или проказа,— болезнь, свирепствующая в дельтах крупнейших рек — Амударьи, Сырдарьи и Волги. После отхода моря от границ плато Устюрт поселок обезлюдел — прокаженные были эвакуированы в окрестности Нукуса.

333

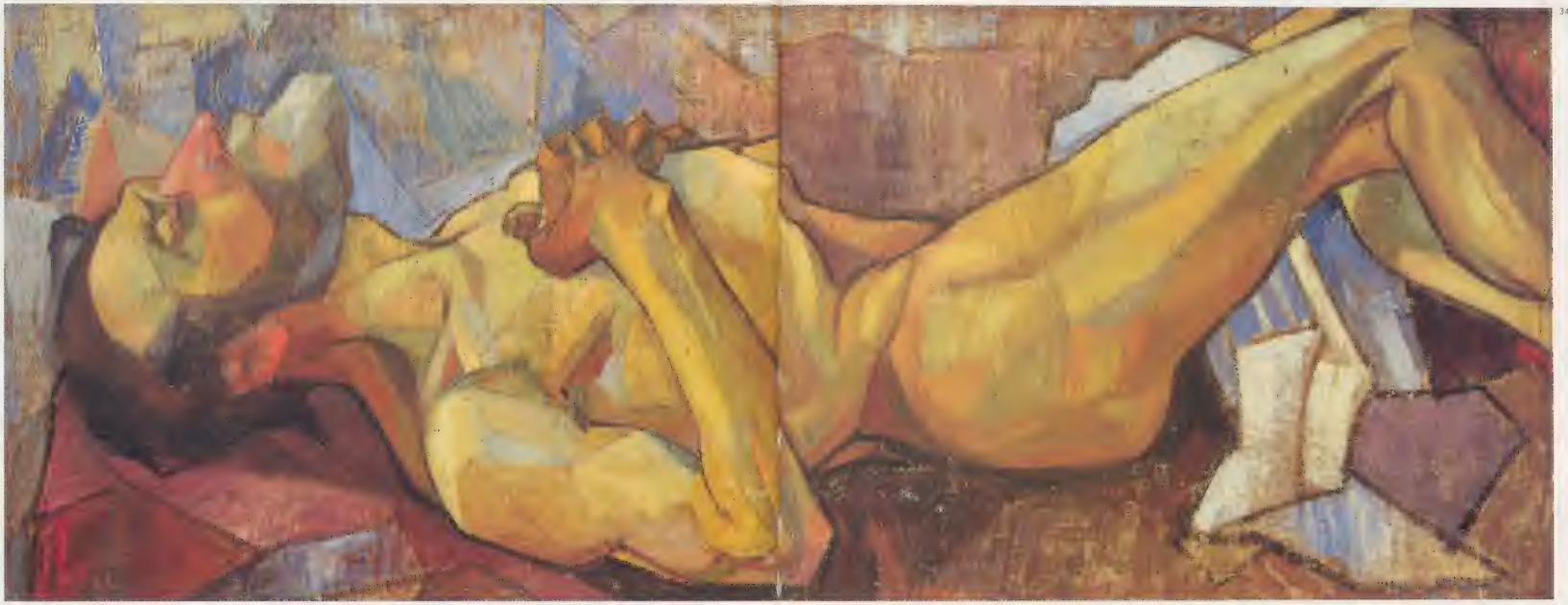
334

336

337

Под «каменным» небом Тайли лишь брошенная домашняя утварь да брандмауэры бывшей школы свидетельствуют о живших здесь когда-то людях.

338



АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ВОЛКОВ.
1886—1957

Родился в Фергане, умер в Ташкенте.

Учился в частной художественной студии в Петербурге (1906—1908). С 1911 по 1912 год занимался в Высшем художественном училище при Академии художеств в мастерской В. Маковского и в частной школе М. Бернштейна у Н. Рериха и И. Билибина. В 1912 году переехал в Киев, где до 1916 года обучался в Киевском художественном училище у Ф. Кричевского. В 1916 году уезжает в Ташкент.

С 1916 года преподавал в Ташкентском художественном училище. Преподавал графику в народных школах, занимал должность директора первого в Узбекистане Художественного музея в Ташкенте.

С 1920 года начал участвовать в выставках. С 1927 года член АХРР. С 1928-го — член общества «Мастера Нового Востока».

340. А. Н. Волков. Лежащий натурщик
Холст, масло. 52×135
Приобретено у В. А. Волкова в 1977 г.

341

342

341. А. Н. Волков. Штурм бездорожья
Холст, масло. 178×193
Приобретено у В. А. Волкова в 1970 г.

342. А. Н. Волков. Колхоз на Кара-Су. Вспашка. 1931
Бумага, уголь. 39×43,5
Приобретено у В. А. Волкова в 1971 г.

343

344

343. А. Н. Волков. Выход бригады в поле
Холст, масло. 200×196
Приобретено у В. А. Волкова в 1967 г.

344. А. Н. Волков. Мальчик с осликом
Бумага, тушь. 25×32,5
Приобретено у В. А. Волкова в 1971 г.

345

346

347

348

345. А. Н. Волков. Сбор хлопка
Холст, масло. 200×165
Приобретено у В. А. Волкова в 1971 г.

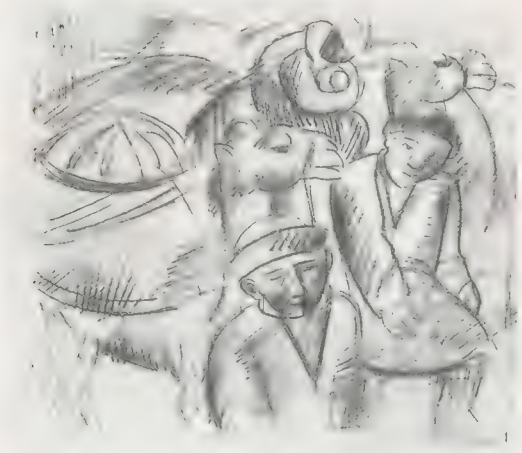
346. А. Н. Волков. Сбор хлопка. 1941
Холст, масло. 105×150
Передано Дирекцией художественных выставок и панорам УзССР в 1968 г.

347. А. Н. Волков. Кирпичный завод
Картон, масло. 68,2×95
Передано из Центрального государственного архива УзССР в 1971 г.

348. А. Н. Волков. Бригада принимает обязательства. 1933
Холст, масло. 108×131,5
Приобретено у В. А. Волкова в 1967 г.

349

350



351

352

349. А. Н. Волков. Переезд на квартиру
Бумага, уголь. 24,7×25,8
Приобретено у В. А. Волкова в 1971 г.

350. А. Н. Волков. Киргиз и верблюды
Бумага, карандаш. 26,8×31,5
Приобретено у В. А. Волкова в 1971 г.

351. А. Н. Волков. Красный обоз. 1932
Холст, масло. 154×163
Приобретено у В. А. Волкова в 1968 г.

352. А. Н. Волков. Весенние работы
Холст, масло. 132×114
Приобретено у В. А. Волкова в 1969 г.

353

354

353. А. Н. Волков. Арба. 1924
Холст, масло. 75×115
Приобретено у В. А. Волкова в 1975 г.

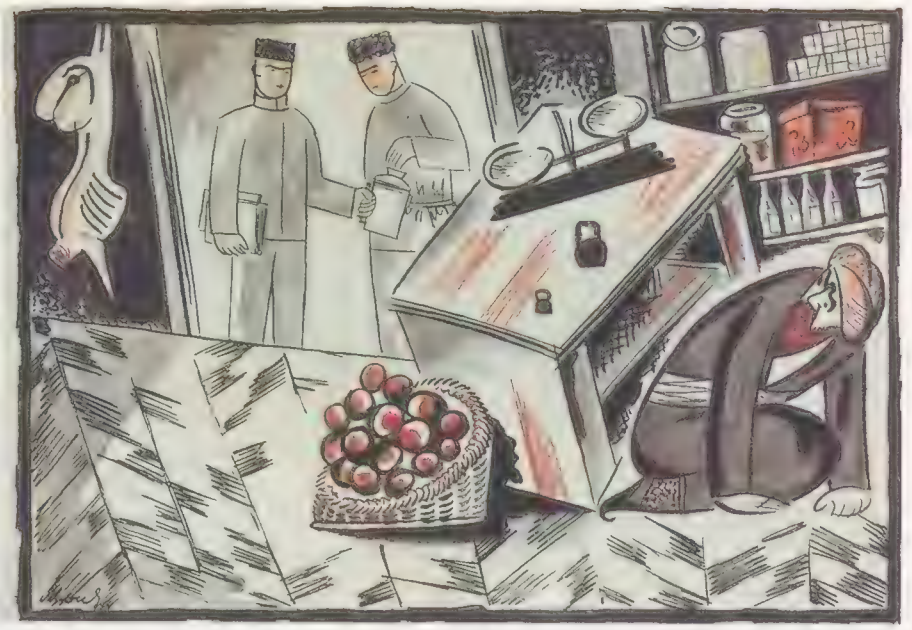
354. А. Н. Волков. Автопортрет
Фанера, масло. 50,2×35
Получено в дар от В. А. Волкова в 1967 г.

СОЛОМОН БЕНЕДИКТОВИЧ ТЕЛИНГАТЕР.
1903—1969

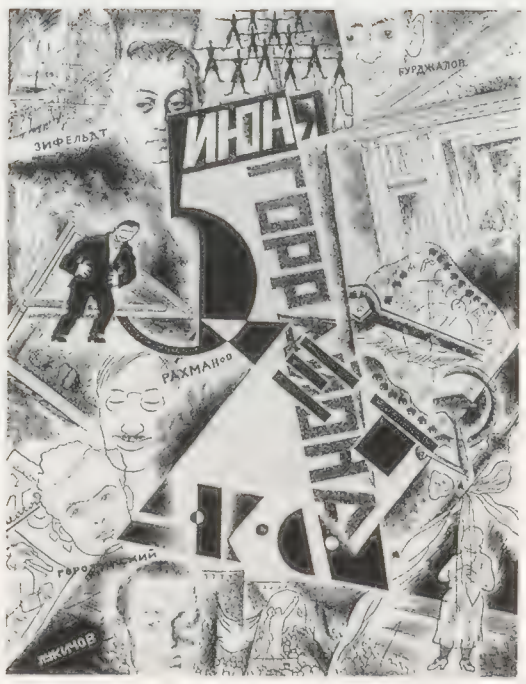
Родился в Тифлисе, умер в Москве.

Художественное образование получил в Баку. В 1920 году окончил Азербайджанские художественные мастерские Наркомпроса. В 1920—1921 годах учился во Вхутемасе в Москве. В 1925 году переезжает в Москву. Работал во многих столичных издательствах. После Великой Отечественной войны работал художественным редактором.

355



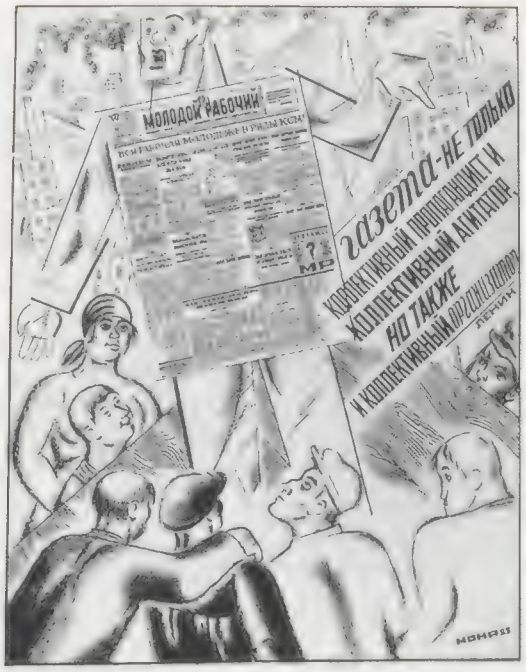
356



357

358

359



360

355. С. Б. Телингатер. В лавке. Начало 1920-х
Бумага, тушь, акварель. 19×24
Приобретено у П.-Х. Г. Беккер в 1983 г.

356. С. Б. Телингатер. Дом красной молодежи. 1920-е
Бумага, тушь, перо. 24,3×18,9
Приобретено у П.-Х. Г. Беккер в 1983 г.

357. С. Б. Телингатер. Эскиз афиши «Театр „Тео" комедии». 1921
Бумага, тушь. 19×15,2
Приобретено у П.-Х. Г. Беккер в 1983 г.

358. С. Б. Телингатер. Эскиз обложки «Качество качеств». 1920-е
Бумага, тушь, акварель. 20,7×14
Приобретено у П.-Х. Г. Беккер в 1983 г.

359. С. Б. Телингатер. Рисунок к газете «Молодой рабочий». 1925
Бумага, тушь, перо. 24,3×18,9
Приобретено у П.-Х. Г. Беккер в 1983 г.

360. С. Б. Телингатер. Портрет брата жены
Бумага, карандаш, цветные карандаши. 26,8×20,8
Приобретено у П.-Х. Г. Беккер в 1983 г.

361

НИКОЛАЙ ИОСИФОВИЧ ВИТИНГ

Родился в 1910 году в Брянске.

В 1928 году посещал курсы при Доме художественного воспитания в Москве, затем курсы при цехе живописцев под руководством К. Юона и К. Суряева. С 1934 по 1942 год учился в Московском художественном институте. В 1942 году был призван на фронт, после окончания войны работал в Военно-морском издательстве в Москве.

361. Н. И. Витинг. Фотография. 1960-е

362

362. Н. И. Витинг. Обеденный перерыв. 1959
Холст, масло. 54×45,5
Приобретено у автора в 1983 г.

ДАВИД ПЕТРОВИЧ ШТЕРЕНБЕРГ.
1881—1948

Родился в Житомире, умер в Москве. Учился в Париже в Школе изящных искусств (1906—1912). С 1912 года участвовал в выставках Осеннего салона и Салона Независимых. В 1917 году участвовал в групповой выставке в Париже вместе с А. Матиссом, А. Озанфаном, М. Утрилло и другими. В том же году возвратился в Россию. С 1917 по 1918 год — комиссар по делам искусств. С 1918 по 1920 год заведовал отделом ИЗО Наркомпроса. В 1922 году участвовал в «Выставке трех» (Н. Альтман, М. Шагал и Д. Штеренберг). Один из организаторов и председатель объединения «ОСТ». В 1920—1930-х годах — профессор Вхутемаса — Вхутеина в Москве.

363

363. Д. П. Штеренберг. Натюрморт. 1920
Холст, масло. 77,5×93
Передано из АХП в 1982 г.

364. Н. И. Витинг. Натюрморт с электромагнитом
Холст, масло. 61,5×35
Приобретено у автора в 1980 г.

365

366

СОЛОМОН БОРИСОВИЧ НИКРИТИН.
1898—1965

Родился в Киеве, умер в Москве.

Учился в Киевском художественном училище (1909—1914). В 1914—1917 годах занимался в Москве и Петрограде под руководством Л. Пастернака и А. Яковлева. В 1917—1920 годах посещал школу А. Экстер в Киеве, в 1920—1922 годах учился во Вхутемасе в Москве. Организатор и участник экспериментальных выставок Проекционного театра в Москве. Заведовал аналитическим кабинетом живописной культуры (1925—1929). Главный художник ВСХВ в Москве (1936—1941), автор ряда панно и экспозиций павильонов выставки. Член ОСТа, Аснова. Преподавал в студии живописи в Киеве (1917—1920), Рязанском художественно-педагогическом техникуме (1929—1930). Автор статей, посвященных проблемам цвета и композиции в изобразительном искусстве.

365. С. Б. Никритин. Портрет девушки в красном.
1935
Холст, масло. 119×105
Приобретено у И. С. Бердичевской в 1977 г.

366. С. Б. Никритин. Старое и новое
Холст, масло. 100×120
Приобретено у И. С. Бердичевской в 1976 г.

367

368

369

ГЕОРГИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЕЧЕИСТОВ. 1897—1946

Родился в Москве, умер там же.

До 1918 года учился в московском Строгановском художественно-промышленном училище на отделении резьбы по дереву, затем переходит в Первые свободные художественные мастерские. Занимался без руководителя, рисование изучал в мастерской Б. Григорьева.

Интенсивно работал в области книжной графики — исполнял издательские марки, экслибрисы, пригласительные билеты, буклеты для выставок и т. д.

367. Г. А. Ечеистов. Фотография. 1920-е

368. Г. А. Ечеистов (справа) с семьей В. А. Фаворского. Фотография. 1930-е

369. Г. А. Ечеистов. Портрет Аксенова. 1920
Холст, масло. 40,7×33,6
Приобретено у Л. А. Жолткевич в 1982 г.

370

371

372

373

370. Г. А. Ечеистов. Конструктивная композиция.
1919—1920
Картон, акварель, гуашь. 53,8×44
Приобретено у Л. А. Жолткевич в 1978 г.

371. Г. А. Ечеистов. Портрет Жерико
Холст, масло. 65,5×52
Приобретено у Л. А. Жолткевич в 1985 г.

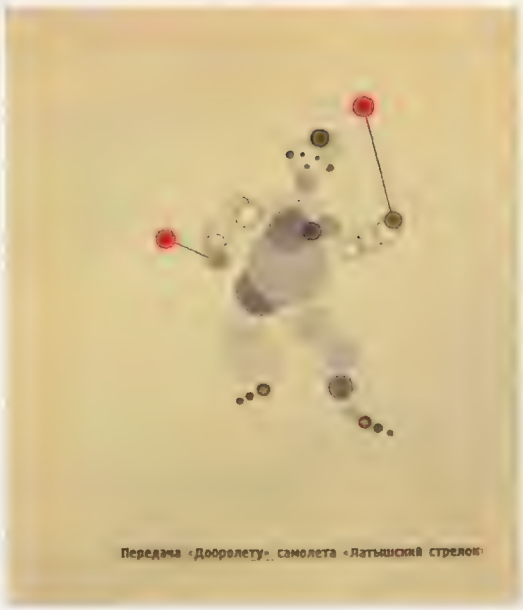
372. Г. А. Ечеистов. Карманьола
Холст, масло. 107×71
Приобретено у Л. А. Жолткевич в 1987 г.

373. Г. А. Ечеистов. Занимательная геометрия
Бумага, тушь. 31,2×24,2
Приобретено у Л. А. Жолткевич в 1978 г.

374

23-я чрезвычайная Ленинградская конференция

375



Передача «Дооролету» самолета «Латышский стрелок»

376

Парижские рабочие демонстрируют под знаменем крас

377

378

374. Г. А. Ечеистов. Человечек с флажками
Бумага, тушь. 31,3×24
Приобретено у Л. А. Жолткевич в 1978 г.

375. Г. А. Ечеистов. Человек из кругов
Бумага, тушь. 31,6×24,1
Приобретено у Л.А. Жолткевич в 1978 г.

376. Г. А. Ечеистов. Человек в котелке
Бумага, тушь. 31,4×24,2
Приобретено у Л. А. Жолткевич в 1978 г.

377. Г. А. Ечеистов. Человек с тарелками
Бумага, тушь. 30,6×24
Приобретено у Л. А. Жолткевич в 1978 г.

378. Г. А. Ечеистов. Квадратный человек
Бумага, тушь. 31,2×24,2
Приобретено у Л. А. Жолткевич в 1978 г.

379

381

380

ЕФРОСИНЬЯ ФЕДОСЕЕВНА ЕРМИЛОВА-ПЛАТОВА. 1895—1974

Родилась в селе Каменка, на Украине, умерла в Москве.

С 1910 года участвует в выставках, организованных в Херсоне. В 1915—1918 годах посещает студии К. Юона и И. Машкова в Москве. В 1919 году уезжает в Ялту, где работает декоратором в оперной студии. В том же году возвращается в Москву и работает театральным художником вместе с А. Экстер. В дальнейшем активной творческой деятельностью не занималась, работала в институте «Моспроект».

379. Е. Ф. Ермилова-Платова. В гамаке. 1918
Бумага, уголь. 20,9×32
Приобретено у А. Ф. Платова в 1987 г.

380. Е. Ф. Ермилова-Платова. Нэпман. 1922
Бумага, карандаш, тушь. 10,5×5
Приобретено у автора в 1974 г.

381. Е. Ф. Ермилова-Платова. Коломбина и Пьеро. 1925—1926
Бумага, уголь. 28,5×22,2
Приобретено у автора в 1973 г.

382

383

384

382. Е. Ф. Ермилова-Платова. Точильщик. 1921
Бумага, карандаш, тушь. 21,4×15,6
Приобретено у автора в 1974 г.

383. Е. Ф. Ермилова-Платова. Вид с птичьего полета. 1928
Бумага, акварель. 17×13,9
Приобретено у А. Ф. Платова в 1980 г.

384. Е. Ф. Ермилова-Платова. Самогонщики. 1920
Бумага, карандаш. 22,8×18,7
Приобретено у автора в 1974 г.

385

386

385. Е. Ф. Ермилова-Платова. Отбелка холста.
1929—1930
Холст, масло. 54×33,5
Передано из ВПХО в 1983 г.

386. Е. Ф. Ермилова-Платова. Хозяйка. 1923
Бумага, карандаш, тушь. 24,3×10,4
Приобретено у автора в 1973 г.

387

388

389

390

387. Е. Ф. Ермилова-Платова. За самоваром.
1918
Бумага, карандаш, уголь. 14,6×21,2
Приобретено у автора в 1973 г.

388. Е. Ф. Ермилова-Платова. Портрет Фалеева. 1923—1925
Бумага, карандаш, уголь, тушь. 16,8×23,7
Приобретено у автора в 1973 г.

389. Е. Ф. Ермилова-Платова. Дерево жизни.
1932—1933
Бумага, акварель. 37,4×33,7
Приобретено у А. Ф. Платова в 1980 г.

390. Е. Ф. Ермилова-Платова. Портрет Стринберга. 1923
Бумага, карандаш, уголь, тушь. 12,8×10,7
Приобретено у автора в 1973 г.

392

391. Е. Ф. Ермилова-Платова. Пристань в Васильсурске
Холст, масло. 60×75
Передано из ВПХО в 1982 г.

392. Е. Ф. Ермилова-Платова. Пристань в Васильсурске. 1936
Бумага, карандаш, акварель. 29,4×41,8
Приобретено у А. Ф. Платова в 1987 г.

ЕЛЕНА ВАРНАВОВНА НАГАЕВСКАЯ

Родилась в 1900 году в селе Япринцеве, близ Оренбурга.

Окончила трехгодичные изо-профкурсы в Москве (1930). Училась в Московском институте повышения квалификации художников (1940—1941). Занималась в студиях Н. Удальцовой и А. Куприна. В 1949 году закончила искусствоведческое отделение Московского государственного университета. С 1937 года живет и работает в Крыму.

393. Е. В. Нагаевская. Хроматическая таблица
Холст, масло. 70,5×70
Приобретено у автора в 1983 г.

394. Е. В. Нагаевская. Пейзаж с дирижаблем
Холст, масло. 70,5×70
Оборотная сторона кат. 393

Этот холст (перед нами его лицевая и оборотная стороны) является ярчайшим документом времени.

1930 год. Елена Нагаевская — ученица Надежды Удальцовой — переворачивает на подрамнике картину с «формальной», цветовой, таблицей для того, чтобы написать на чистой стороне холста проходной и «безопасный» пейзаж с дирижаблем.

394

395

397

396

398

Д. П. Гриневич

Сведениями о художнике авторский коллектив не располагает.

395. Д. П. Гриневич. «Вернулся». 1945
Бумага, карандаш. 11×12
Передано из ВПХО в 1974 г.

396. Д. П. Гриневич. Статбюро. 1945
Бумага, цветные карандаши. 10×10
Передано из ВПХО в 1974 г.

397. Д. П. Гриневич. Адам и Ева. 1947
Бумага, карандаш. 20×14
Передано из ВПХО в 1974 г.

398. Д. П. Гриневич. Натурщик. 1932
Бумага, цветные карандаши. 16×13
Передано из ВПХО в 1974 г.

399

400

401

402

399. Д. П. Гриневич. Завтрак
Бумага, цветные карандаши. 9×10
Передано из ВПХО в 1974 г.

400. Д. П. Гриневич. Прачка. 1931
Бумага, цветные карандаши. 27×20
Передано из ВПХО в 1974 г.

401. Неизвестный художник первой половины XX в. Сидящая девочка
Бумага, итальянский карандаш. 35,8×22,6
Получено в дар от И. В. Савицкого в 1966 г.

402. Неизвестный художник первой половины **XX в. Ополченцы**
Бумага, тушь, карандаш. 27,2×23,6
Получено в дар от И. В. Савицкого в 1966 г.

403

404

405

Петр Ефимович Соколов

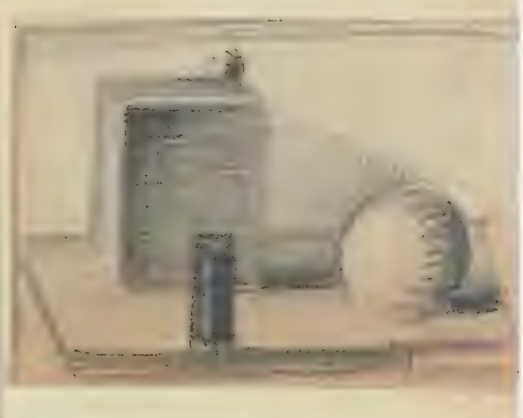
Сведениями о художнике авторский коллектив не располагает.

403. П. Е. Соколов. Фотография. 1910-е

404. П. Е. Соколов с женой, В. Ф. Боевой. Фотография. 1920-е

405. П. Е. Соколов. Автопортрет. 1926
Бумага, акварель, тушь. 44×30,8
Приобретено у Э. Д. Газиевой в 1987 г.

406. П. Е. Соколов. Композиции из геометрических фигур. 1922
Бумага, карандаш, акварель. 38×31
(на паспарту)
Приобретено у Э. Д. Газиевой в 1987 г.



407

408

410

409

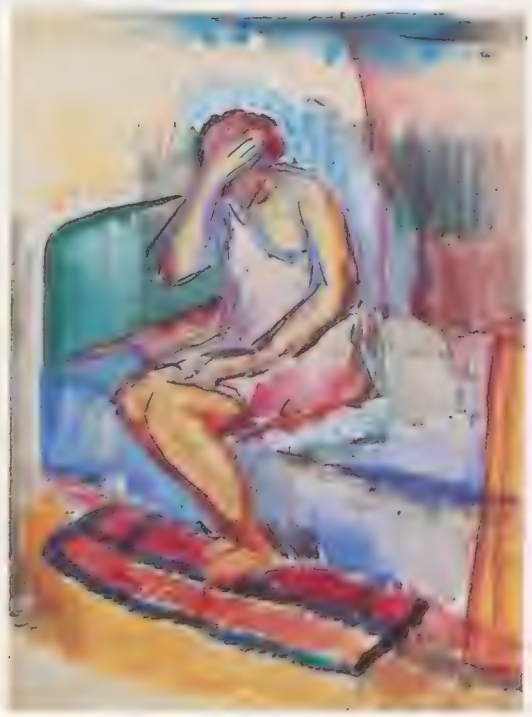
411

407. П. Е. Соколов. Натурщица
Бумага, карандаш. 16×10,9
Приобретено у Э. Д. Газиевой в 1987 г.

408. П. Е. Соколов. Двое
Бумага, карандаш. 16,4×11,2
Приобретено у Э. Д. Газиевой в 1987 г.

412

413



414

409. П. Е. Соколов. Летом
Бумага, карандаш, акварель, гуашь.
36,5×27,5
Приобретено у Э. Д. Газиевой в 1987 г.

410. П. Е. Соколов. Натурщица
Бумага, карандаш. 5,3×10
Приобретено у Э. Д. Газиевой в 1987 г.

411. П. Е. Соколов. Купальщицы
Бумага, карандаш, акварель, тушь. 27×35,8
Приобретено у Э. Д. Газиевой в 1987 г.

412. П. Е. Соколов. Венера и Марс
Бумага, карандаш, акварель, гуашь.
35,4×26,8
Приобретено у Э. Д. Газиевой в 1987 г.

413. П. Е. Соколов. Горе
Бумага, карандаш, акварель, гуашь.
36,2×27,3
Приобретено у Э. Д. Газиевой в 1987 г.

414. П. Е. Соколов. Поцелуй
Бумага, карандаш, тушь. 35,5×26,7
Приобретено у Э. Д. Газиевой в 1987 г.

415. П. Е. Соколов. Натюрморт с куклой
Холст, масло. 71×79,5
Приобретено у В. Ф. Боевой в 1974 г.

416. П. Е. Соколов. Натюрморт с овощами
Холст, масло. 77×93
Приобретено у В. Ф. Боевой в 1974 г.

417

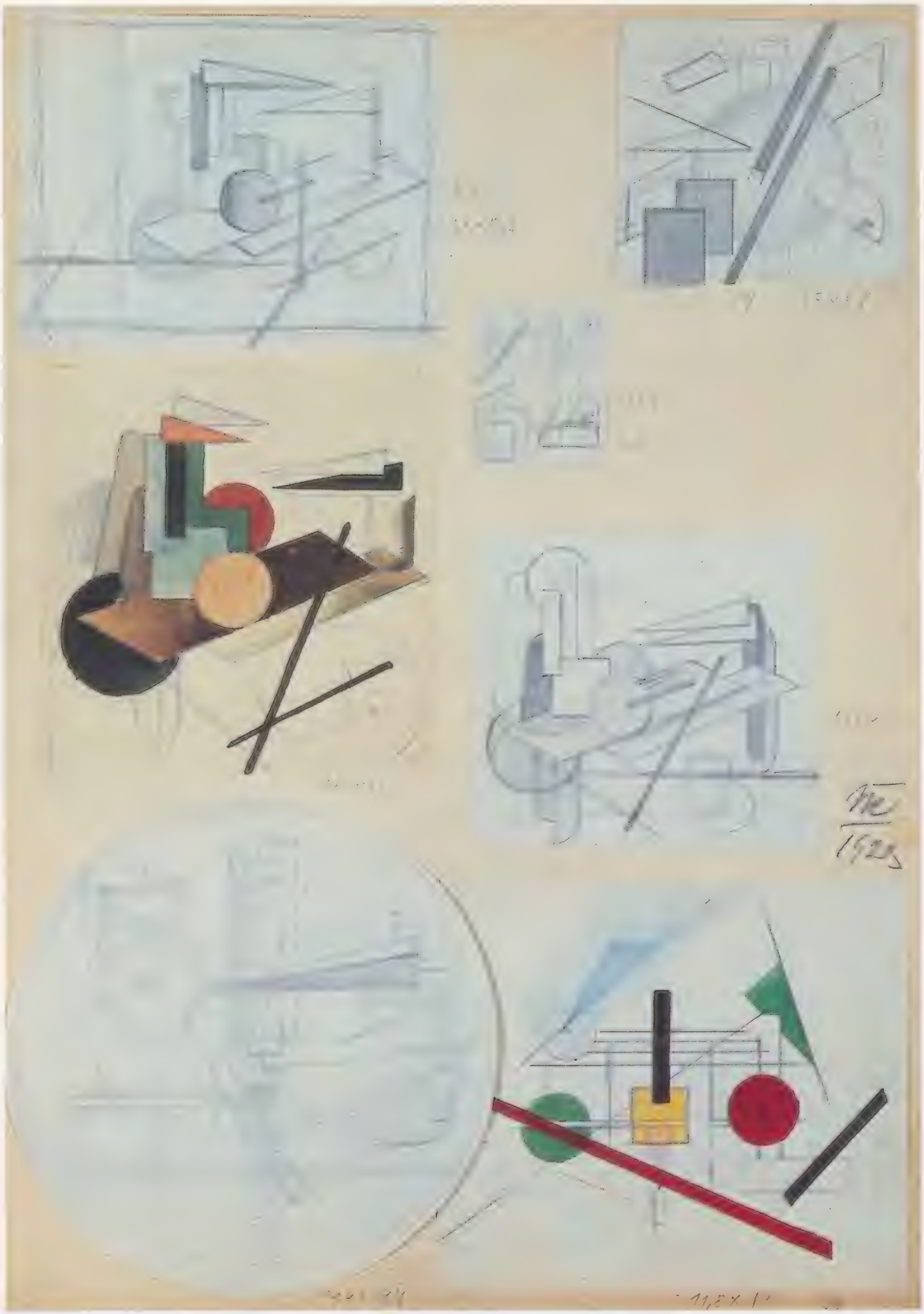
418

419

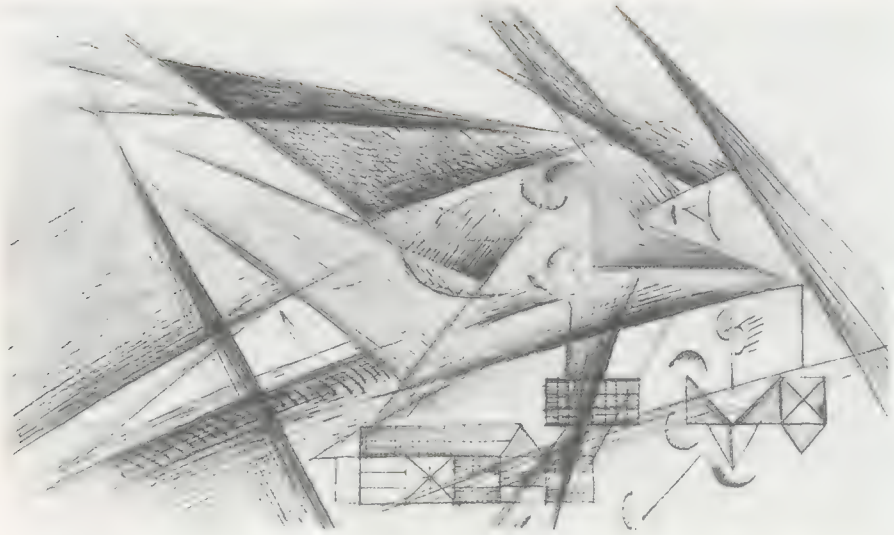
417. П. Е. Соколов. Натюрморт с овощами и балалайкой
Холст, масло. 90×77
Приобретено у Е. Топоровой в 1982 г.

418. П. Е. Соколов. Натюрморт с автопортретом. 1926
Бумага, карандаш. 25×29,1
Приобретено у Э. Д. Газиевой в 1987 г.

419. П. Е. Соколов. Натюрморт с апельсинами. 1923
Бумага, карандаш, акварель, белила, цветные карандаши. 28,1×26
Приобретено у В. Ф. Боевой в 1977 г.

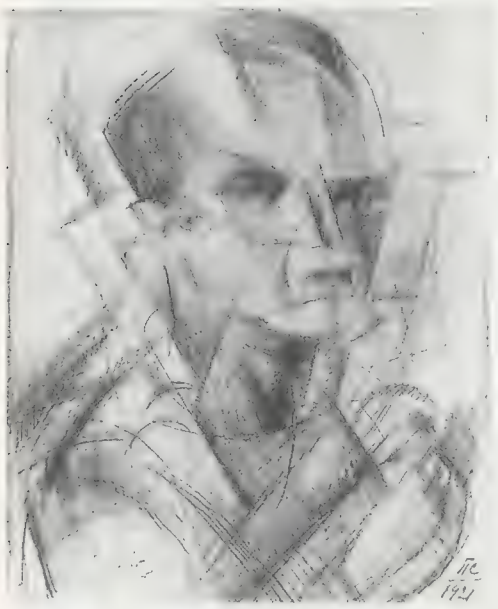


421



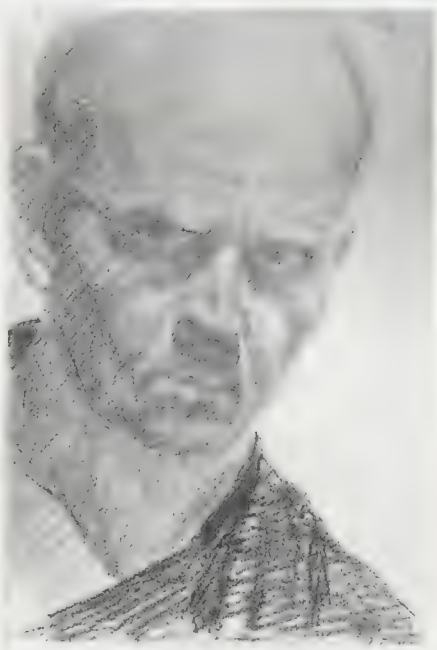
422

423



424

425



426

427

420. П. Е. Соколов. Композиция из геометрических фигур. 1922
Бумага, карандаш, акварель. 38×31 (на паспарту)
Приобретено у Э. Д. Газиевой в 1987 г.

421. П. Е. Соколов. Деревенский сад. 1925
Бумага, карандаш. 36,7×45,7
Приобретено у Э. Д. Газиевой в 1987 г.

422. П. Е. Соколов. Геометрическая композиция
Бумага, тушь, перо. 6,5×7
Приобретено у Э. Д. Газиевой в 1987 г.

423. П. Е. Соколов. Автопортрет. 1921
Бумага, карандаш. 29,5×28,5
Приобретено у Э. Д. Газиевой в 1987 г.

424. П. Е. Соколов. Двойной портрет. 1922
Бумага, карандаш. 16,7×11
Приобретено у В. Ф. Боевой в 1977 г.

425. П. Е. Соколов. Автопортрет. 1931
Бумага, карандаш. 26,6×17,8
Приобретено у Э. Д. Газиевой в 1987 г.

426. П. Е. Соколов. Сидящая женщина с пирамидой
Бумага, карандаш, акварель. 11,4×6,6
Приобретено у В. Ф. Боевой в 1977 г.

427. П. Е. Соколов. Фотография. 1940-е (?)

428

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ КУДРЯШОВ.
1896—1972

Родился в Калуге, умер в Москве.

Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1912—1917), с 1917 по 1918 год — в Государственных свободных художественных мастерских у К. Малевича. С 1919 по 1921 год преподавал в Оренбурге, затем вернулся в Москву. С 1937 года работал в Московском институте повышения квалификации художников, в 1941 году был призван на фронт. Участник выставок ОСТа и Московского товарищества художников.

429

428. И. А. Кудряшов. Фотография. 1950-е

429. И. А. Кудряшов. Коллаж. 1950-е
Бумага, акварель. 19,3×21,7
Приобретено у М. А. Новикова в 1987 г.

430

431

432

430. И. А. Кудряшов. Котлован. 1925
Бумага, акварель. 43,2×31,8
Приобретено у М. А. Новикова в 1987 г.

431. И. А. Кудряшов. Супрематическая композиция. 1923
Бумага, карандаш. 24,7×28,4
Приобретено у М. А. Новикова в 1976 г.

432. И. А. Кудряшов. Ноги сидящего человека. 1928
Бумага, карандаш. 33,3×25,5
Приобретено у М. А. Новикова в 1976 г.

СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ ЛУППОВ.
1893—1977

Родился в городе Слободском Вятской губернии, умер в Москве.

С 1912 по 1917 год учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у К. Коровина, А. Васнецова, А. Архипова, Н. Касаткина. В 1918—1923 годах в городе Слободском организует художественный музей и студию, где преподает графику. После возвращения в Москву в 1924 году преподавал в военной школе командного состава Красной Армии.

433

434

435

436

437

433. **С. М. Луппов. Пьяная женщина**
Бумага, акварель. 23×19
Передано из ВПХО в 1984 г.

434. **С. М. Луппов. Античный сюжет**
Бумага, акварель. 24×35
Передано из ВПХО в 1984 г.

435. **С. М. Луппов. Обнаженная женщина в черных чулках**
Бумага, акварель. 10×20
Передано из ВПХО в 1984 г.

436. **С. М. Луппов. Две купальщицы**
Бумага, акварель. 20×35
Передано из ВПХО в 1984 г.

437. **С. М. Луппов. Обнаженная на голубом фоне**
Бумага, акварель. 15×10
Передано из ВПХО в 1984 г.

ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЗИМИН.
1900—1983

Родился в Москве, умер там же.

Учился во Вхутемасе. Известно, что у него была репрессирована жена — поэтесса Алла Алсуфьева. Г. Зимин как ближайший родственник был лишен гражданских прав. Некоторое время работал в Пушной палате в Москве.

438

СОДОМ.

10 РИСУНКОВ ИЗ ЦИК-
ЛА: „NARCOTIQUE" ХУД. Г. З.

ОТПЕЧАТАНО 25 ЭКЗЕМПЛЯ-
РОВ.—. ЭКЗЕМПЛЯР №...
МОСКВА. 7-ой ГОД РЕВОЛЮЦИИ.

439

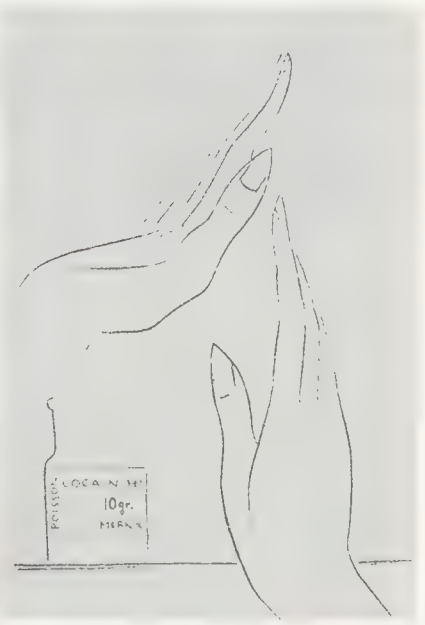
ВСЕ ИСКУССТВО СО-
ВЕРШЕННО БЕЗПОЛЕЗ-
НО. — ОСКАР УАЙЛЬД.

440

441

442

443



438, 439. Г. А. Зимин. Титул книги «Содом»
Литография. 22×16

«Содом
10 рисунков из цикла „NARCOTIQUE" худ. Г. З
Отпечатано 25 экземпляров.— Экземпляр № 1
Москва
7-й год Революции
„Все искусство совершенно бесполезно — Оскар Уайльд»
Приобретено у Р. А. Щукиной в 1987 г.

444

445

446

447

448

449

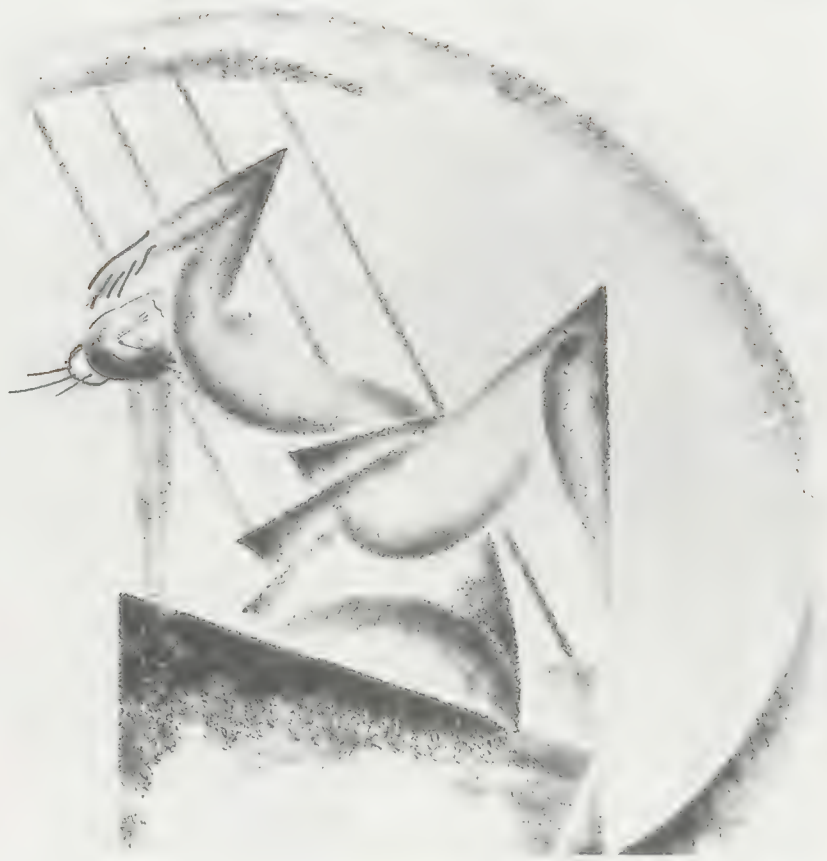
440—449. Г. А. Зимин. Иллюстрации к книге «Содом»
Литография. 27×16
Приобретено у Р. А. Щукиной в 1987 г.

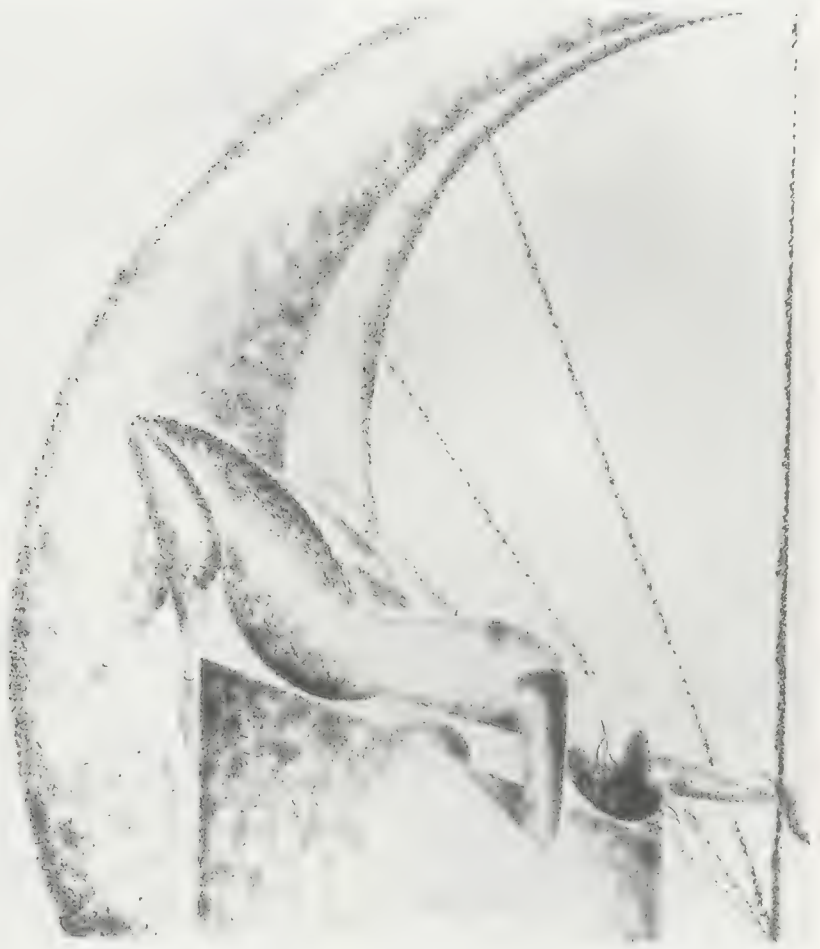
В начале бе тело..
Л. Лукин

Искусство предшествующей эпохи жило в неизменном стремлении, отвлекаясь от подлинно реального мира, вознестись над ним в иллюзорном его отображении. В каждом произведении этого времени душа бегущего из жизни от ужаса перед обставившей человека мертвой и косной материей — жизни грубой и неумелой — в сладость творимой легенды. Все содержание его — изображение душевной эмоции бегущего.

Наше время ознаменовано стремлением, разрушив пути иллюзорного, вновь обрести живую плоть мира. Она предстоит перед художником, как материал для создания вещей в подлинной реальности их бытия.

Тем же пафосом обретения полно современное нам сценическое искусство. Над марионеткой возносится человек во всем многообразии его психофизического естества. Лишь его хочет знать мастер сцены и его волю к самопожертвованию.





450. Г. А. Зимин. Первая полоса книги «Скрябин в танце Лукина»
Литография. 22×16

«В начале бе тело
Л. Лукин
Искусство предшествующей эпохи жило в неизменном стремлении, отвлекаясь от подлинно реального мира, вознестись над ним в иллюзорном его отображении
В каждом произведении этого времени душа бегущего из жизни от ужаса перед обставившей человека мертвой и косной материей — жизни грубой и неумелой — в сладость творимой легенды. Все содержание его — изображение душевной эмоции бегущего
Наше время ознаменовано стремлением, разрушив пути иллюзорного, вновь обрести живую плоть мира
Она предстоит перед художником, как материал для создания вещей в подлинной реальности их бытия
Тем же пафосом обретения полно современное нам сценическое искусство. Над марионеткой возносится человек во всем многообразии его психофизического естества. Лишь его хочет знать мастер сцены и его волю к самопожертвованию»
Приобретено у Р. А. Щукиной в 1987 г.

451, 452. Г. А. Зимин. Иллюстрации к книге «Скрябин в танце Лукина»
Литография. 16×16
Приобретено у Р. А. Щукиной в 1987 г.

453

454

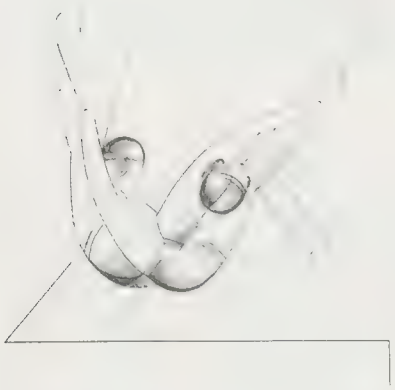
455

456

457

458

459



460

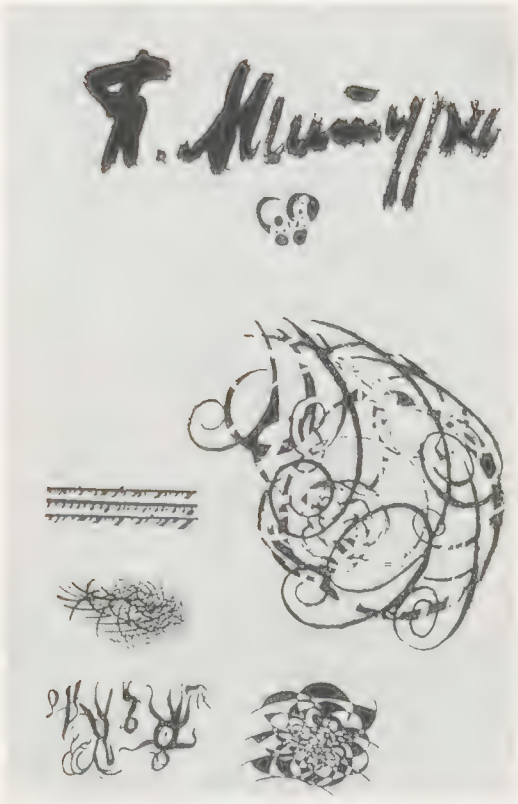
461

453—461. Г. А. Зимин. Иллюстрации к книге «Скрябин в танце Лукина»
Литография. 22×16
Приобретено у Р. А. Щукиной в 1987 г.

ПЕТР ВАСИЛЬЕВИЧ МИТУРИЧ. 1887—1956

Родился в Петербурге, умер в Москве. Учился в Киевском художественном училище (1906—1909). С 1909 по 1916 год учился в Академии художеств в Петербурге. В 1922 году сближается с поэтом Велимиром Хлебниковым. Занимается практической механикой и получает 16 авторских свидетельств на различные изобретения. До 1922 года живет в Петрограде, затем переезжает в Москву. С 1923 по 1930 год преподавал во Вхутемасе — Вхутеине в Москве. Член объединений «Мир искусства», «4 искусства».

462



463

464

462. П. В. Митурич. Литографские пробы
Литография. 27,1×18,3
Приобретено у К. К. Пичугиной в 1987 г.

463. П. В. Митурич. Портрет юноши
Бумага, цветные карандаши. 29,3×20,9
Приобретено К. К. Пичугиной в 1987 г.

464. П. В. Митурич. В студии. Натурщик
Литография. 15,7×13,7
Приобретено в К. К. Пичугиной в 1987 г.

465

466

467

ЛЕВ АЛЕКСАНДРОВИЧ БРУНИ.
1894—1948

Родился в Малой Вишере Новгородской губернии, умер в Москве.

Учился в Петербурге в школе-мастерской М. Тенишевой (1904—1909), затем (1900—1912) в Академии художеств у Ф. Рубо, Я. Ционглинского, Н. Самокиша. В 1912 году учится в Париже в академии Р. Жюлиана, у Ж.-П. Лоранса. Член группы «Маковец» и объединения «4 искусства».

Преподавал в Центральном училище технического рисования А. Штиглица в Петрограде (1920—1921), затем (с 1923) в Москве во Вхутемасе — Вхутеине и с 1930 года — в Московском текстильном институте.

465. Л. А. Бруни. Девочка с котятами. 1920
Бумага, гуашь. 37×47,8
Приобретено у Н. К. Бруни-Бальмонт в 1976 г.

466. Л. А. Бруни. Пасхальные яйца. 1920
Бумага, пастель. 13×20
Приобретено у Н. К. Бруни-Бальмонт в 1974 г.

467. Л. А. Бруни. Эму. 1924
Бумага, тушь. 22,6×36,5
Приобретено у Н. К. Бруни-Бальмонт в 1974 г.

468

МИХАИЛ КСЕНОФОНТОВИЧ СОКОЛОВ. 1885—1947

Родился в Ярославле, умер в Москве.

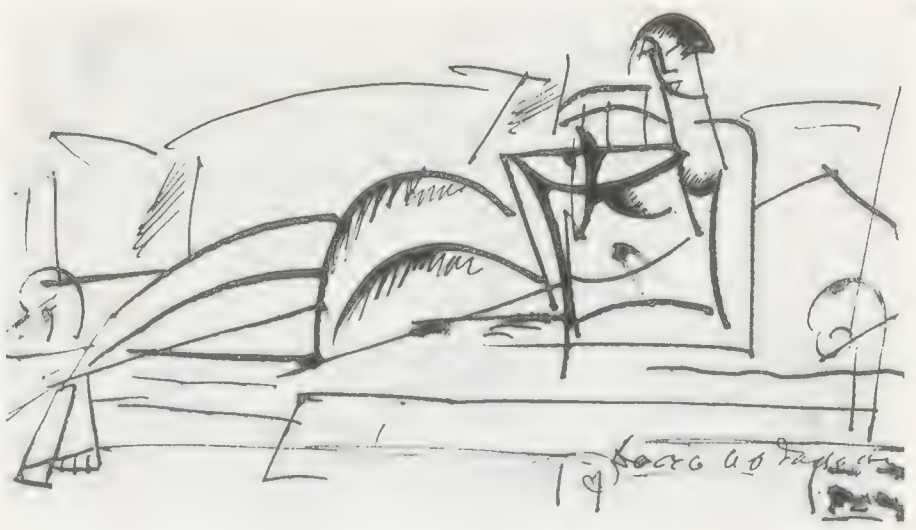
Учился в Москве в Строгановском художественно-промышленном училище (1904—1907). Прошел военную службу на кораблях Балтийского флота (1907—1909). С начала 1910-х годов жил и работал в Ярославле. В 1914 году вновь призывается в армию. По возвращении занимается преподавательской деятельностью. В 1938 году подвергается репрессиям и ссылается в один из сибирских лагерей, расположенный близ станции Тайга. После освобождения с 1943 по 1947 год жил в Рыбинске, работал преподавателем изостудии в Доме пионеров.

469

470

471

472



468. М. К. Соколов. Фотография. 1940-е

469. М. К. Соколов. Пейзаж в серый день
Холст, масло. 50,2×67,4
Приобретено у Е. Д. Танненберг в 1982 г.

470. М. К. Соколов. Туман на реке
Холст, масло. 63,5×76
Приобретено у Е. Д. Танненберг в 1980 г.

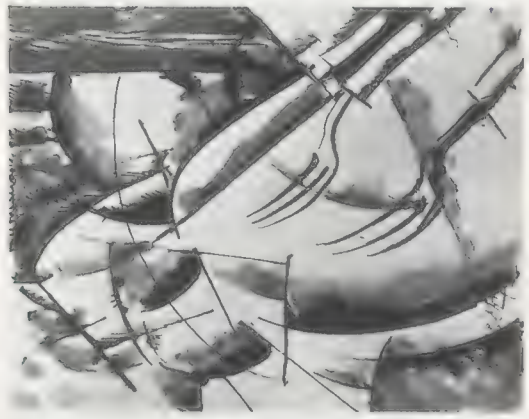
471. М. К. Соколов. Автопортрет. 1919—1921
Бумага, сепия, перо, кисть. 18,3×13,3
Приобретено у Г. А. Зимина в 1982 г.

472. М. К. Соколов. Обнаженная на диване.
1919—1921
Бумага, сепия, перо. 9,7×17
Приобретено у Г. А. Зимина в 1982 г.

473

474

475



476

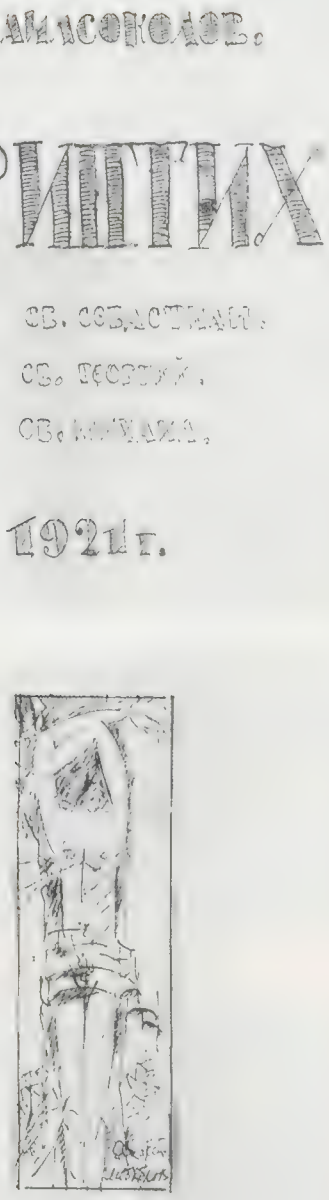
473. М. К. Соколов. Натюрморт с селедкой
Холст, масло. 46,5×70
Приобретено у Е. Д. Танненберг в 1975 г.

474. М. К. Соколов. Большая Никитская. 1937
Холст, масло. 47×50
Передано из ВПХО в 1980 г.

475. М. К. Соколов. Вилка и нож на фоне пейзажа. 1919—1921
Бумага, сепия, перо. 17,7×22
Приобретено у Г. А. Зимина в 1981 г.

476. М. К. Соколов. Городской пейзаж. Площадь. 1919—1920
Бумага, тушь, кисть. 17,5×17,5
Приобретено у Г. А. Зимина в 1982 г.

477



478

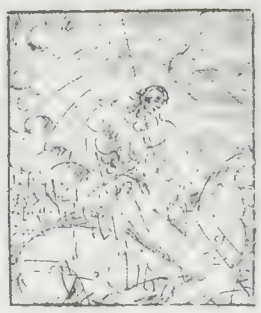
Св. Себастиан.

Стрелы, стрелы, стрелы
Ос острее
Целуют
тело.

Лотоса
гибче тело,
нежное
отрочье
Рук
воздетых
Лук
гибок,
бровей излом
колок.

479

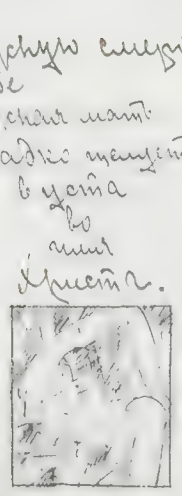
480



Св. Георгий

Высоко поднятой рукой разишь ты зверя
И пламенно горит твой лик победный
Царевна бледная стоит и верит и не верит
Высоко поднятой рукой разишь ты зверя
Копье вонзил ты, бег коня умеря,
И зверь рычит. Свободу, град, о тленный,
выдай!
Высоко поднятой рукой разишь ты
зверя,
И пламенно горит твой лик победный

481



Неверную смерть посылает
тебе
нежная мать
Сладко тянут
в устах
Ее
имя
Христа.

482

Архистратиг Михаил.

О, вождь небесных ратей
С мечом из пламени архистратиг!
Молитвенно звучит мой стих
тебе, о вождь небесных ратей!
Своих воинственных собратий
Сзываешь ты в единый миг!
О вождь небесных ратей
С мечом из пламени архистратиг!

477. М. К. Соколов. Титульный лист книги «Триптих»

«Михаил Соколов
Триптих
Св. Себастьян
Св. Георгий
Св. Михаил
1921 г.»

Бумага, тушь, перо. 14×12
Приобретено у Г. А. Зимина в 1981 г.

478, 480, 482. М. К. Соколов. Развороты из книги «Триптих»

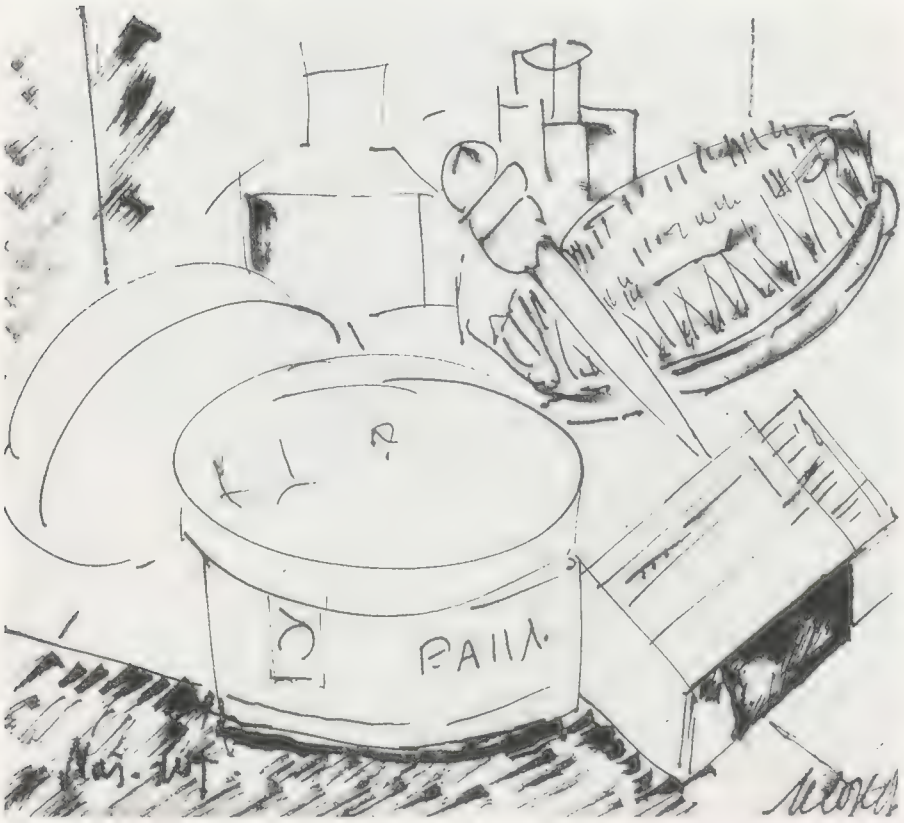
«Св. Себастиан
Стрелы, стрелы, стрелы,
Ос острее
Целуют
тело.
Лотоса
гибче тело,
нежное
отрочье
Рук
воздетых
Лук
гибок,
бровей излом
колок»
«Св. Георгий
Высоко поднятой рукой разишь ты зверя,
И пламенно горит твой лик победный.
Царевна бледная стоит и веря и не веря.
Высоко поднятой рукой разишь ты зверя.
Копье вонзил ты, бег коня умеря,
И зверь рычит. Свободу, град, о тленный,
выдай!
Высоко поднятой рукой разишь ты
зверя,
И пламенно горит твой лик победный»
«Архистратиг Михаил
О вождь небесных ратей,
С мечом из пламени архистратиг!
Молитвенно звучит мои стих
Тебе, о вождь небесных ратей!
Своих воинственных собратий
Сзываешь ты в единый миг!
О вождь небесных ратей,
С мечом из пламени архистратиг!»

Бумага, тушь, перо. 14×24
Приобретено у Г. А. Зимина в 1981 г.

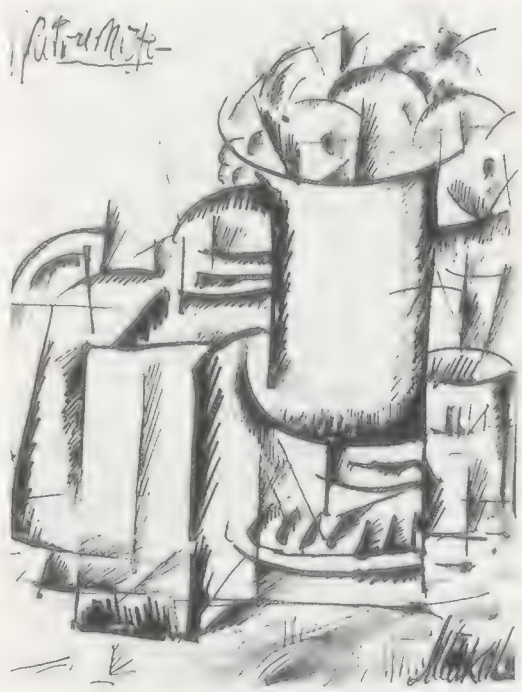
483

484

485



486



479, 481. М. К. Соколов. Иллюстрации из книги «Триптих»
«Нежную смерть посылает
Тебе
Нежная мать,
Сладко целует
в уста
Его
имя
Христа».
Бумага, тушь, перо. 14×12
Приобретено у Г. А. Зимина в 1981 г.

483. М. К. Соколов. Конструктивный натюрморт с бутылками и фруктами. 1919—1921
Бумага, сепия, перо. 20,5×19
Приобретено у Г. А. Зимина в 1982 г.

484. М. К. Соколов. За чтением. 1919—1921
Бумага, уголь. 20,6×17,5
Приобретено у Г. А. Зимина в 1982 г.

485. М. К. Соколов. Натюрморт с коробочками и щеткой. 1919—1921
Бумага, тушь, перо, кисть. 14,4×15,6
Приобретено у Г. А.Зимина в 1982 г.

486. М. К. Соколов. Натюрморт. Ваза с фруктами. 1919—1921
Бумага, сепия, тушь, перо, кисть. 27,6×20,8
Приобретено у Г. А. Зимина в 1981 г.

487

488

489

487. М. К. Соколов. Двое за пивом. 1921
Бумага, тушь, кисть. 18,1×22,2
Приобретено у Г. А. Зимина в 1981 г.

488. М. К. Соколов. Женщина с совой. Цикл «Одиночество». 1919—1920
Бумага, тушь, перо. 13,2×12
Приобретено у Г. А. Зимина в 1982 г.

489. М. К. Соколов. Рисунок к портрету И. Т. С. 1919—1921
Бумага, тушь, перо, кисть. 16,1×16
Приобретено у Г. А. Зимина в 1982 г.

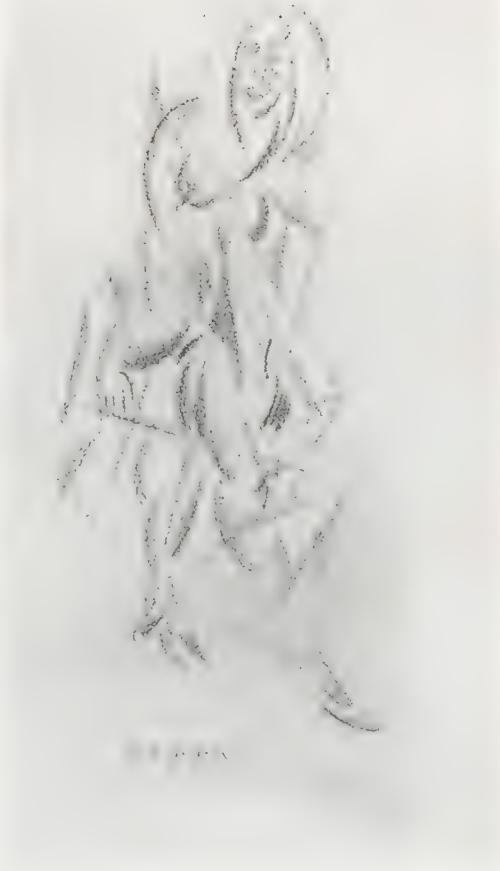
490

НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ ЧЕРНЫШЕВ.
1885—1973

Родился в селе Никольском, близ Воронежа, умер в Москве.

Учился в 1900 году в московском Строгановском художественно-промышленном училище, затем в 1901—1911 годах в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у А. Архипова, К. Коровина, В. Серова, в 1911 — 1915 годах — в Петербургской Академии художеств, в 1910-м — в академии Р. Жюльена в Париже. Член объединения «Мир искусства» (1921), один из основателей объединения «Маковец» (1921—1926), член ОМХа (1928—1929). В 1911—1915 годах преподавал рисунок в Учительском институте в Петербурге, в 1920—1930 годах преподавал во Вхутемасе — Вхутеине в Москве.

491



492

490. Н. М. Чернышев. Иллюстрация к поэме Рудина «Глаза»
Литография. 21,5×10,7
Приобретено у И. А. Куницыной в 1987 г.

491. Н. М. Чернышев. Иллюстрация к поэме Рудина «Жаффа»
Литография. 21,5×14,3
Приобретено у И. А. Куницыной в 1987 г.

492. Н. М. Чернышев. Иллюстрация к поэме Рудина «Остров молчания»
Литография. 15,9×18,9
Приобретено у И. А. Куницыной в 1987 г.

КОНСТАНТИН НИКОЛАЕВИЧ СУРЯЕВ.
1900—1965

Родился в Риге, умер в Москве.

Закончил школу живописи в Ревеле. В 1919 году поступил в московский Вхутемас на факультет промышленной эстетики. Работал в области промышленной керамики, технологии эмалей. Сближается с группой художников, возглавляемых А. Шевченко. В дальнейшем работал руководителем группы художественной игрушки в Главхудожпроме Роспромсовета, заместителем директора Загорского научно-исследовательского института игрушки (1948—1950).

493

494

495

496

497

493. К. Н. Суряев. Портрет женщины с моноклем
Бумага, карандаш. 25,3×22,6
Приобретено у М. А. Давыдовой в 1987 г.

494. К. Н. Суряев. Кафе ресторана «Ландыш»
Бумага, карандаш, акварель. 31,1×42,6
Приобретено у М. А. Давыдовой в 1987 г.

495. К. Н. Суряев. Ножки герлс. 1920-е
Бумага, карандаш. 24,8×19
Приобретено у М. А. Давыдовой в 1983 г.

496. К. Н. Суряев. «Все кончено». 1923
Бумага, карандаш. 27,3×20,8
Приобретено у М. А. Давыдовой в 1987 г.

497. К. Н. Суряев. Восточный мотив
Бумага, карандаш. 22,1×24,2
Приобретено у М. А. Давыдовой в 1987 г.

АРКАДИЙ СЕРГЕЕВИЧ СТАВРОВСКИЙ.
1903—1980

Родился в Москве, умер там же.

Учился в Московском государственном университете (1920—1924) на факультете общественных наук, отделении теории и истории искусства. Одновременно занимался в студии художника А. Лентулова. Участник Великой Отечественной войны, после демобилизации жил и работал в Москве.

498. А. С. Ставровский. Гитара и маски. 1937
Холст, масло. 120,5×100,5
Приобретено у Е. Ю. Сабанеевой в 1982 г.

499. К. Н. Суряев. Париж. 1920-е
Бумага, карандаш. 24,3×27
Приобретено у М. А. Давыдовой в 1983 г.

501. К. Н. Суряев. В анатомическом театре
Бумага, карандаш. 27×32,7
Приобретено у М. А. Давыдовой в 1987 г.

499

500

500. А. С. Ставровский. Брюшной тиф
Холст, масло. 53×44,5
Получено в дар от Е. Ю. Сабанеевой
в 1985 г.

501

502

Вода Амударьи доходит до Муйнака, но какая это вода! Дефолианты, применяемые для обработки хлопковых плантаций в верховьях реки, и минеральные удобрения с обрабатываемых полей превращают воду в настоящий яд. В Муйнаке детская смертность достигла катастрофических цифр. Гибнут люди, гибнут животные. Из обитавших в прибрежной зоне 57 видов животных пока осталось 13. Из 42 000 человек, населявших Муйнак, пока осталось 25 800. Пока...

503

504

505

508

ЛЮДМИЛА ГАЛАКТИОНОВНА БАКУЛИНА. 1905—1980

Родилась в Москве, умерла там же.

Посещала частную студию Ф. Рерберга в Москве (1920—1924). Работала во Вхутемасе в мастерской И. Ефимова натурщицей

509

507. Л. Г. Бакулина. Набережная с пальмами. Батум. 1934
Бумага, медовая акварель, гуашь. 30,3×29,2
Приобретено у Л. В. Почиталовой в 1983 г.

508. Л. Г. Бакулина. Пристань в Батуми. 1930
Бумага, гуашь, белила 29×31
Передано из ВПХО в 1984 г.

509. Л. Г. Бакулина. Новая набережная. 1934
Бумага, акварель, белила. 29×31
Передано из ВПХО в 1984 г.

510

511

510. Л. Г. Бакулина. Батум
Холст, масло. 100×120
Приобретено у Л. В. Почиталовой в 1983 г.

511. Л. Г. Бакулина. Поплавок в порту Батума.
1934
Бумага, гуашь. 40×50
Передано из ВПХО в 1984 г.

512

513

512. Л. Г. Бакулина. Батум
Холст, масло. 106,2×126,7
Приобретено у автора в 1979 г.

513. Л. Г. Бакулина. Батум
Бумага, гуашь. 42×53
Приобретено у автора в 1979 г.

ВИКТОР МАРКОВИЧ МИДЛЕР. 1888—1979

Родился в селе Томашполь, близ Подольска, умер в Москве.

Окончил Одесское высшее художественное училище (1908—1913). После революции учился во Вхутемасе в мастерских А. Куприна, И. Машкова, Р. Фалька. В 1920-х годах по заданию А. В. Луначарского инспектировал работу губернских, уездных и городских художественных секций, выступал организатором и хранителем отдела новейшей русской живописи в Государственной Третьяковской галерее в Москве. В 1927—1928 годах жил и работал во Франции, затем возвратился в Москву.

514. В. М. Мидлер. Учебное плавание.
1932—1933
Холст, масло. 180×120
Передано из ВПХО в 1982 г.

515

НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ ПРОКОШЕВ.
1904—1934

Родился в Вятке, умер в Подмосковье. Учился в Московском художественном институте на монументальном отделении живописного факультета (1926—1930).

516

515. Н. И. Прокошев. Утятник санатория Гребнево
Холст, масло. 76×100
Приобретено у Л. Н. Агалаковой в 1987 г.

516. Н. И. Прокошев. Зима
Холст, масло. 75×75
Приобретено у Л. Н. Агалаковой в 1986 г.

517

НИКОЛАЙ СЕРГЕЕВИЧ КОЗОЧКИН.
1899—1961

Родился в Москве, умер там же.

Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1913—1917) у Н. Касаткина, К. Коровина, А. Архипова.

517. Н. С. Козочкин. Самогонщик
Холст, масло. 60×47
Приобретено у Е. И. Козочкиной в 1987 г.

518. Н. С. Козочкин. Улица
Холст, масло. 42,7×75,5
Приобретено у Е. И. Козочкиной в 1987 г.

518

ЮРИЙ ПРОКОПЬЕВИЧ ЩУКИН.
1904—1935

Родился в Воронеже, умер в Москве.

Учился в Свободных художественных мастерских Воронежа (1919—1922) у С. Романовича, затем в Москве во Вхутемасе — Вхутеине на основном отделении (1923—1924), на театрально-декоративном отделении у П. Кончаловского (1925—1930).

519

519. Ю. П. Щукин. «Бывшие» на толкучке. 1932
Холст, масло. 105×67
Приобретено у А. С. Магидсон в 1974 г.

520

521

520. Ю. П. Щукин. Театральный эскиз. 1920
Картон, гуашь. 50×70
Приобретено у А. С. Магидсон в 1981 г.

521. Ю. П. Щукин. Эскиз карнавальных масок «Старый быт»
Бумага, гуашь. 61,5×52
Приобретено у А. С. Магидсон в 1981 г.

522

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ ПОМАНСКИЙ. 1906—1967

Родился в Москве, умер там же.

В 1921—1923 годах учился в студии И. Машкова, после ее окончания работал художником в периодических журналах. В 1938 году подвергается репрессиям, в числе предъявленных ему обвинений значатся шпионаж и принадлежность к антисоветским группировкам. В 1941 году его отправляют на фронт. После демобилизации в 1945 году жил в Москве, работал художником, получая небольшие заказы.

523

522. А. А. Поманский. Натюрморт с медной посудой. 1927—1929
Холст, масло. 140×185
Приобретено у Л. Н. Чернояровой в 1980 г.

523. Д. Я. Черкес. Натюрморт с яблоками. 1931
Холст, масло. 68×82
Приобретено у М. Ф. Беккер в 1987 г.

ДАНИИЛ ЯКОВЛЕВИЧ ЧЕРКЕС. 1899—1971
Родился в Москве, умер там же.

Учился в 1918 году во Вхутемасе. Работал художником-постановщиком в театрах, мультипликатором на киностудиях. Один из основателей детского мультипликационного кино. В конце 1930-х годов оставил кино, занимался живописью. Писал портреты, натюрморты, пейзажи, работал плакатистом. Во время Великой Отечественной войны 1941—1945 годов работал в «Окнах ТАСС».

524. Д. Я. Черкес. Натюрморт с конской головой.
1918
Холст, масло. 165×166
Передано из ВПХО в 1983 г.

525

526

527

525. Д. Я. Черкес. На купании. 1930-е
Холст, масло. 43×105
Приобретено у М. Ф. Беккер в 1987 г.

526. Д. Я. Черкес. Вальпургиева ночь. 1939
Холст, масло. 69×73
Приобретено у М. Ф. Беккер в 1987 г.

527. Д. Я. Черкес. Женщина в маске. 1920-е
Холст, масло. 94,5×57
Приобретено у М. Ф. Беккер в 1987 г.

ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ ШУХАЕВ.
1887—1973

Родился в Москве, умер в Тбилиси.

Учился в 1897—1905 годах в московском Строгановском художественно-промышленном училище у К. Коровина. В 1906—1912 годах занимался в Академии художеств в Петербурге у Д. Кардовского. В 1920—1921 годах жил и работал в Финляндии, а с 1921 по 1935 год — во Франции. В 1930 году путешествует по Испании, посещает Марокко. В СССР возвращается в 1935 году. В 1937 году подвергается репрессиям. В 1940-е годы работал в Магадане. В 1947 году переезжает в Тбилиси, где и живет до самой смерти.

528

528. **В. И. Шухаев. Обнаженная с синей тканью**
Холст, масло. 109×118
Приобретено у В. Ф. Шухаевой в 1978 г.

АЛЕКСАНДР ЕВГЕНЬЕВИЧ ЯКОВЛЕВ.
1887—1938

Родился в Москве, умер в Париже.

Учился в Академии художеств в Петербурге (1906—1912). После окончания Академии работал вместе с В. Шухаевым. С 1921 года жил и работал во Франции.

529

529. **А. Е. Яковлев. Натурщик**
Холст, масло. 120×107
Приобретено у И. П. Рачек-Дега в 1987 г.

530. В. И. Шухаев. Обнаженная с тазом. 1925
Холст, масло. 150×125
Приобретено у И. П. Рачек-Дега в 1977 г.

531

532

531. В. И. Шухаев. Голова мальчика
Холст, яичная темпера. 84,5×94
Приобретено у Е. И. Хучуа в 1967 г.

532. В. И. Шухаев. Голова старика
Холст, яичная темпера. 95×85
Приобретено у Е. И. Хучуа в 1967 г.

533

534

533. В. И. Шухаев. Материнство
Холст, яичная темпера. 94,5×85
Приобретено у Е. И. Хучуа в 1987 г.

534. В. И. Шухаев. Портной
Холст, яичная темпера. 59,5×45
Приобретено у Е. И. Хучуа в 1982 г.

535

536

535. В. И. Шухаев. Горный пейзаж
Холст, яичная темпера. 96×184
Приобретено у Е. И. Хучуа в 1987 г.

536. В. И. Шухаев. Три девушки у ручья моют посуду
Холст, темпера. 64,5×91,5
Приобретено у И. П. Рачек-Дега в 1979 г.

537

538

539

537. В. И. Шухаев. Голова быка
Бумага, сангина. 65,5×93
Передано из ВПХО в 1984 г.

538. В. И. Шухаев. Агава
Бумага, сангина. 90×64,5
Передано из ВПХО в 1984 г.

539. В. И. Шухаев. Женский портрет
Холст, масло. 57×34
Приобретено у Е. И. Хучуа в 1987 г.

540. В. И. Шухаев. Жена пахаря
Холст, яичная темпера. 101×80
Приобретено у Е. И. Хучуа в 1984 г.

541. В. И. Шухаев. Жена Сасрыквы (абхазский эпос)
Холст, яичная темпера. 100×80
Приобретено у Е. И. Хучуа в 1984 г.

АЛИСА ИВАНОВНА ПОРЕТ. 1902—1984

Родилась в Петербурге, умерла в Москве. Выпускница школы Общества поощрения художеств в Петрограде. После революции окончила Академию художеств, где занималась в классе К. Петрова-Водкина. Член объединения «МАИ», возглавляемого П. Филоновым. Много работала в области книжной иллюстрации. Вместе с другими членами МАИ под руководством П. Филонова иллюстрировала академическое издание «Калевалы».

542

543

544

542. А. И. Порет. Натюрморт. Голубой подсвечник
Холст, масло. 48×40,5
Приобретено у автора в 1981 г.

543. А. И. Порет. Девка-чернявка
Холст, масло. 56,5×44,5
Приобретено у К. Ц. Елагиной

544. А. И. Порет. Портрет Осмеркиной
Холст, масло. 89×63
Приобретено у автора в 1982 г.

545. А. И. Порет. Натурщица Катя
Холст, масло. 70,5×56,5
Приобретено у К. Ц. Елагиной

546. А. И. Порет. Семейный портрет
Холст, масло. 53×68
Приобретено у К. Ц. Елагиной

СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ РОМАНОВИЧ.
1894—1968

Родился в Москве, умер там же.

Занимался в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1908—1914) у А. Архипова, Н. Касаткина, К. Коровина, Л. Пастернака. В 1912 году знакомится с М. Ларионовым. Участник выставок «Ослиный хвост» (1912), «Мишень» (1913), «№ 4» (1914). Один из организаторов группы «Маковец» (1921—1924).

547. С. М. Романович. Отречение Петра. 1960-е
Бумага, масло. 75×106
Получено в дар от М. А. Спендиаровой в 1985 г.

548. С. М. Романович. Фауст, едущий на кентавре. 1960-е
Бумага, масло. 40,5×57
Получено в дар от М. А. Спендиаровой в 1985 г.

549. С. М. Романович. Мефистофель и женщина-сфинкс. 1960-е
Бумага, масло. 40,5×57,5
Получено в дар от М. А. Спендиаровой в 1985 г.

548

549

550

551

550. С. М. Романович. Поругание. 1960-е
Бумага, масло. 75×106
Получено в дар от М. А. Спендиаровой в 1985 г.

551. С. М. Романович. Фауст. Панно. 1968
Бумага, масло. 109×98
Получено в дар от М. А. Спендиаровой в 1985 г.

552

553

Поселок Урга населяло 5000 человек. Жили здесь и русские, и казахи, и каракалпаки. Теперь развалины домов, школ и брошенные кладбища являются единственным свидетельством пребывания здесь когда-то людей.

554

556

557

Развалины клуба — общественного центра поселка Урга — не менее величественны, чем крепости Хорезма, разграбленного Чингисханом.

558

659

ЛЕВ ФЕДОРОВИЧ ЖЕГИН (ШЕХТЕЛЬ).
1892—1969

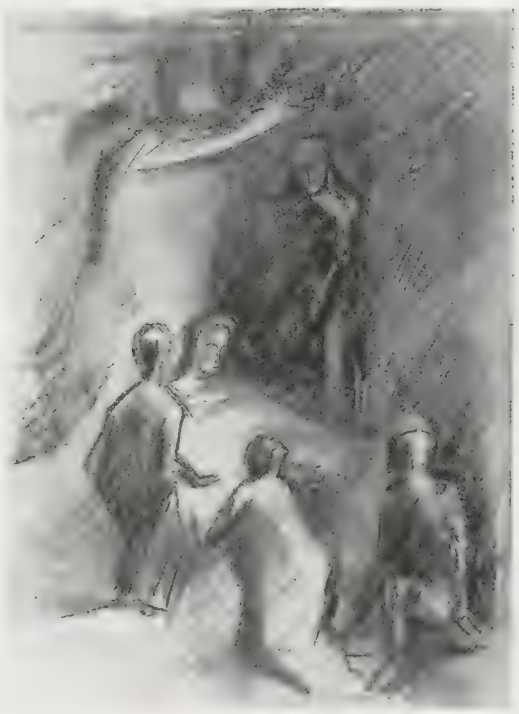
Родился в Москве, умер там же.

Учился в Москве в студии К. Юона, в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1911—1918), в Первых свободных художественных мастерских (1918—1919). В 1920—1925 годах преподавал в Московских художественно-производственных мастерских печатное дело.

Автор книг и статей по вопросам перспективы и композиции в древней живописи.

560

563



561

562

560. Л. Ф. Жегин. Две фигуры
Бумага, прессованный уголь. 34,5×20,8
Приобретено у И. Н. Попова в 1979 г.

561. Л. Ф. Жегин. Поклонение волхвов
Бумага, цветные карандаши. 28,5×22,2
Приобретено у И. Н. Попова в 1979 г.

562. Л. Ф. Жегин. Трое. 1919
Бумага, уголь. 42×58,5
Приобретено у И. Н. Попова в 1979 г.

564

565

566

567

563. Л. Ф. Жегин. Успение. Смерть женщины
Бумага, уголь. 63×49
Приобретено у И. Н. Попова в 1979 г.

564. Л. Ф. Жегин. Выступление. 1918
Бумага, акварель. 57,5×34,3
Приобретено у И. Н. Попова в 1979 г.

565. Л. Ф. Жегин. Мистическая многофигурная композиция
Бумага, карандаш. 19,4×14,4
Приобретено у С. Е. Пестель в 1976 г.

566. Л. Ф. Жегин. Композиция
Бумага, карандаш, сангина. 22,2×15,8
Приобретено у И. Н. Попова в 1979 г.

567. Л. Ф. Жегин. Сидящие. 1921
Бумага, прессованный уголь. 23,7×21
Приобретено у И. Н. Попова в 1979 г.

568

569

570

568. Л. Ф. Жегин. Портрет Т. Б. Александровой
Холст, масло. 46,5×62
Приобретено у Т. Б. Александровой в 1987 г.

569. Л. Ф. Жегин. Композиция
Автолитография. 22,8×18,9
Приобретено у И. Н. Попова в 1979 г.

570. Л. Ф. Жегин. Группа с красной тканью.
1919—1920
Бумага, прессованный уголь. 21×23,7
Приобретено у И. Н. Попова в 1979 г.

571. Л. Ф. Жегин. Иллюстрация. 1919
Бумага, гуашь. 15,3×15,7
Приобретено у В. Т. Зоновой в 1979 г.

572. Л. Ф. Жегин. Композиция. 1919—1920
Бумага, прессованный уголь. 19,8×16,8
Приобретено у И. Н. Попова в 1979 г.

ВАСИЛИЙ НИКОЛАЕВИЧ ЧЕКРЫГИН.
1897—1922

Родился в поселке Жиздра, близ Калуги, умер в Москве.

С 1906 года учился в иконописной школе при Киево-Печерской лавре. С 1910 по 1914 год занимался в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В 1913—1914 годах путешествовал по Германии, Франции, Австрии, Англии. Участник выставок футуристов, лучистов, примитивистов, организованных М. Ларионовым. Член объединения «Маковец» (1922). С 1921 года под влиянием книги Н. Федорова «Философия общего дела» работал над циклом рисунков «Воскрешение мертвых».

573

574

575

576

577

578

579

580

573. **В. Н. Чекрыгин. Четырех фигурная композиция**
Бумага, уголь. 30,7×24,4
Передано из ВПХО в 1982 г.

574. **В. Н. Чекрыгин. Воскресение. Художник-сын рисует образ предка**
Бумага, уголь. 38,8×29,6
Передано из ВПХО в 1982 г.

575. **В. Н. Чекрыгин. Женщина и двое мужчин**
Бумага, уголь. 36,1×28,3
Передано из ВПХО в 1982 г.

576. **В. Н. Чекрыгин. Композиция**
Бумага, карандаш. 19,5×25,1
Передано из ВПХО в 1982 г.

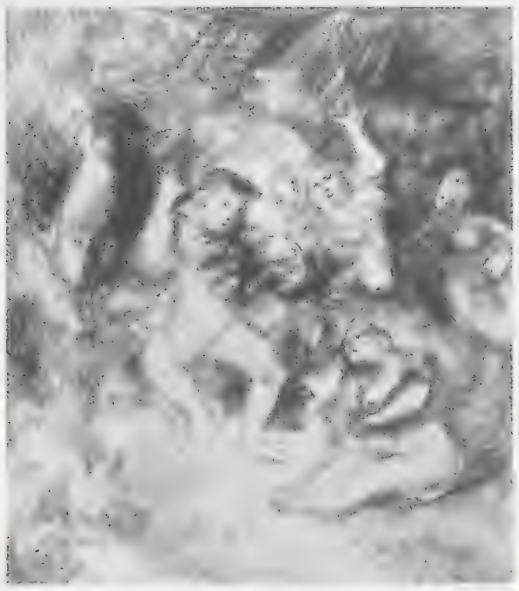
577. **В. Н. Чекрыгин. Участие искусств в деле воскрешения.** 1921
Бумага, уголь. 29,2×22,3
Передано из ВПХО в 1982 г.

578. **В. Н. Чекрыгин. Четыре женские фигуры**
Бумага, карандаш. 25,2×22,3
Передано из ВПХО в 1982 г.

579. **В. Н. Чекрыгин. Композиция «Воскресение»**
Бумага, уголь. 23,9×23
Передано из ВПХО в 1982 г.

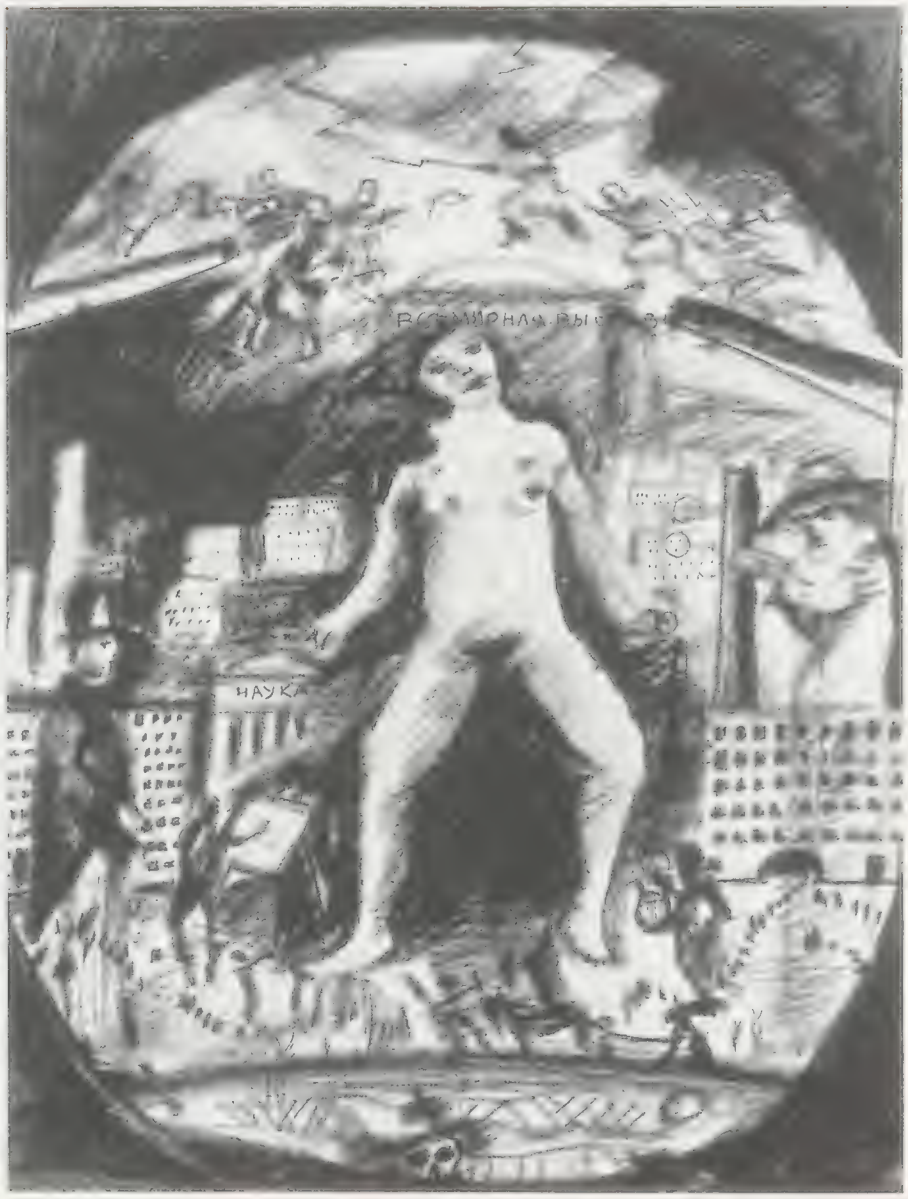
580. **В. Н. Чекрыгин. Композиция. Женщина с ребенком на коленях**
Бумага, уголь. 24×28,6
Передано из ВПХО в 1982 г.

581



583

587



584

581. В. Н. Чекрыгин. Композиция
Бумага, уголь. 24,2×22,9
Передано из ВПХО в 1982 г.

582. В. Н. Чекрыгин. Всемирная выставка. 1921
Бумага, уголь. 39,5×30,5
Передано из ВПХО в 1982 г.

583. В. Н. Чекрыгин.
Композиция с мужчиной во фраке
Бумага, уголь. 38,5×31
Передано из ВПХО в 1982 г.

584. В. Н. Чекрыгин. Композиция «Воскресение»
Бумага, уголь. 23,3×29,1
Передано из ВПХО в1982 г.

585

586

587

588

585. В. Н. Чекрыгин. Композиция «Воскресение»
Бумага, уголь. 38,8×29,6
Передано из ВПХО в 1982 г.

586. В. Н. Чекрыгин. Композиция. Обнаженные. 1919
Бумага, карандаш. 17,7×13,9
Передано из ВПХО в 1982 г.

587. В. Н. Чекрыгин. Пятифигурная композиция
Бумага, карандаш. 27,6×19,6
Передано из ВПХО в 1982 г.

588. В. Н. Чекрыгин. Расстрел. Умирающий юноша
Бумага, уголь. 22,5×28,5
Передано из ВПХО в 1982 г.

589

590

589. В. Н. Чекрыгин. Эскиз плаката «Долой неграмотность»
Бумага, пастель. 48×62
Передано из ВПХО в 1982 г.

590. В. Н. Чекрыгин. Композиция. 1922
Бумага, уголь. 27,4×30,9
Передано из ВПХО в 1982 г.

591

592

593

594

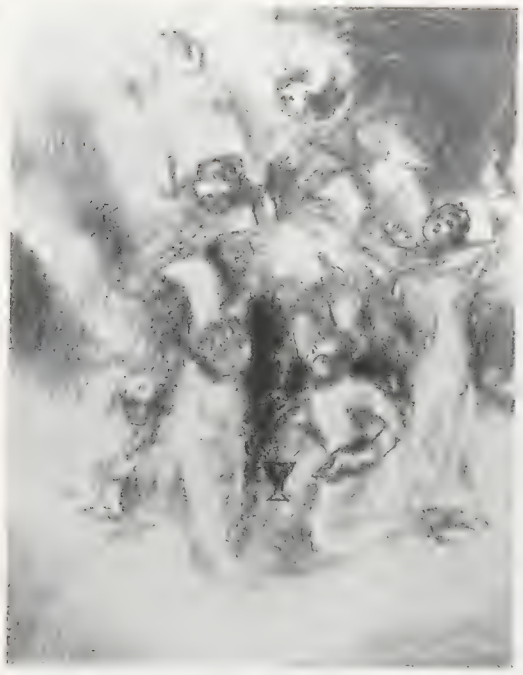
591. В. Н. Чекрыгин. Композиция
Бумага, уголь, цветные карандаши.
20,4×17,7
Передано из ВПХО в 1982 г.

592. В. Н. Чекрыгин. Женская фигура. 1919
Бумага, карандаш, уголь. 18,9×14,5
Передано из ВПХО в 1982 г.

593. В. Н. Чекрыгин. Женская фигура. 1919
Бумага, карандаш, уголь. 18,9×14,5
Передано из ВПХО в 1982 г.

594. В. Н. Чекрыгин. Голова младенца
Бумага, соус. 22,5×20
Приобретено у В. Е. Пестель в 1976 г.

595



596

597

598

595. В. Н. Чекрыгин. Композиция
Бумага, уголь. 18×14,5
Передано из ВПХО в 1982 г.

596. В. Н. Чекрыгин. Женский портрет. 1919
Бумага, карандаш, уголь. 18,9×14,5
Передано из ВПХО в 1982 г.

597. В. Н. Чекрыгин. «Воскресение». 1921
Бумага, уголь. 23,2×17
Передано из ВПХО в 1982 г.

598. В. Н. Чекрыгин. Церковь земная и небесная
Бумага, уголь. 28,8×24,1
Передано из ВПХО в 1982 г.

599. В. Н. Чекрыгин. Женская голова. 1919
Бумага, уголь. 30,7×23,8
Передано из ВПХО в 1982 г.

КЛИМЕНТ НИКОЛАЕВИЧ РЕДЬКО.
1897—1956

Родился на Украине, умер в Москве.

В 1910 году учился в иконописной школе при Киево-Печерской лавре.

Окончил петроградскую школу Общества поощрения художеств (1914—1918). Был студентом украинской Академии художеств (1919). В 1920 году командирован наркомом просвещения А. В. Луначарским в Москву для завершения высшего образования. В 1922 году окончил московский Вхутемас. В 1927 году командирован Луначарским в Париж для совершенствования в специальности. Вернулся в Москву в 1935 году. В 1942 году мобилизован на фронт. В 1947 году был исключен из членов Московского союза художников за «формализм» в искусстве.

600

601

600. К. Н. Редько. Утро на ферме
Холст, масло. 131×98
Передано из ВПХО в 1979 г.

601. К. Н. Редько. Кашка, букет. 1922
Бумага, карандаш. 17,7×22,2
Приобретено у Т. Ф. Редько в 1977 г.

602. К. Н. Редько. Овернские крестьяне. 1933
Холст, масло. 153×110
Передано из ВПХО в 1983 г.

603

604

605

603. К. Н. Редько. В ожидании мамы. 1928
Бумага, тушь, кисть. 63×47,7
Приобретено у Т. Ф. Редько в 1977 г.

604. К. Н. Редько. Портрет мадам Жанте
Холст, масло. 81,5×65,5
Приобретено у Т. Ф. Редько в 1975 г.

605. К. Н. Редько. Женский портрет
Холст, масло. 41×34
Передано из ВПХО в 1979 г.

606. К. Н. Редько. Декоративная ветка. 1933
Холст, масло. 45×56
Приобретено у Т. Ф. Редько в 1986 г.

607. К. Н. Редько. Мой друг Туту. 1931
Холст, масло. 55,5×46,5
Приобретено у Т. Ф. Редько в 1987 г.

608. К. Н. Редько. Обнаженная натурщица на лугу
Холст, масло. 45,5×54,5
Приобретено у Т. Ф. Редько в 1980 г.

606

607

608

609

609. К. Н. Редько. Победитель. Бокс
Холст, масло. 147×97,5
Приобретено у Т. Ф. Редько в 1979 г.

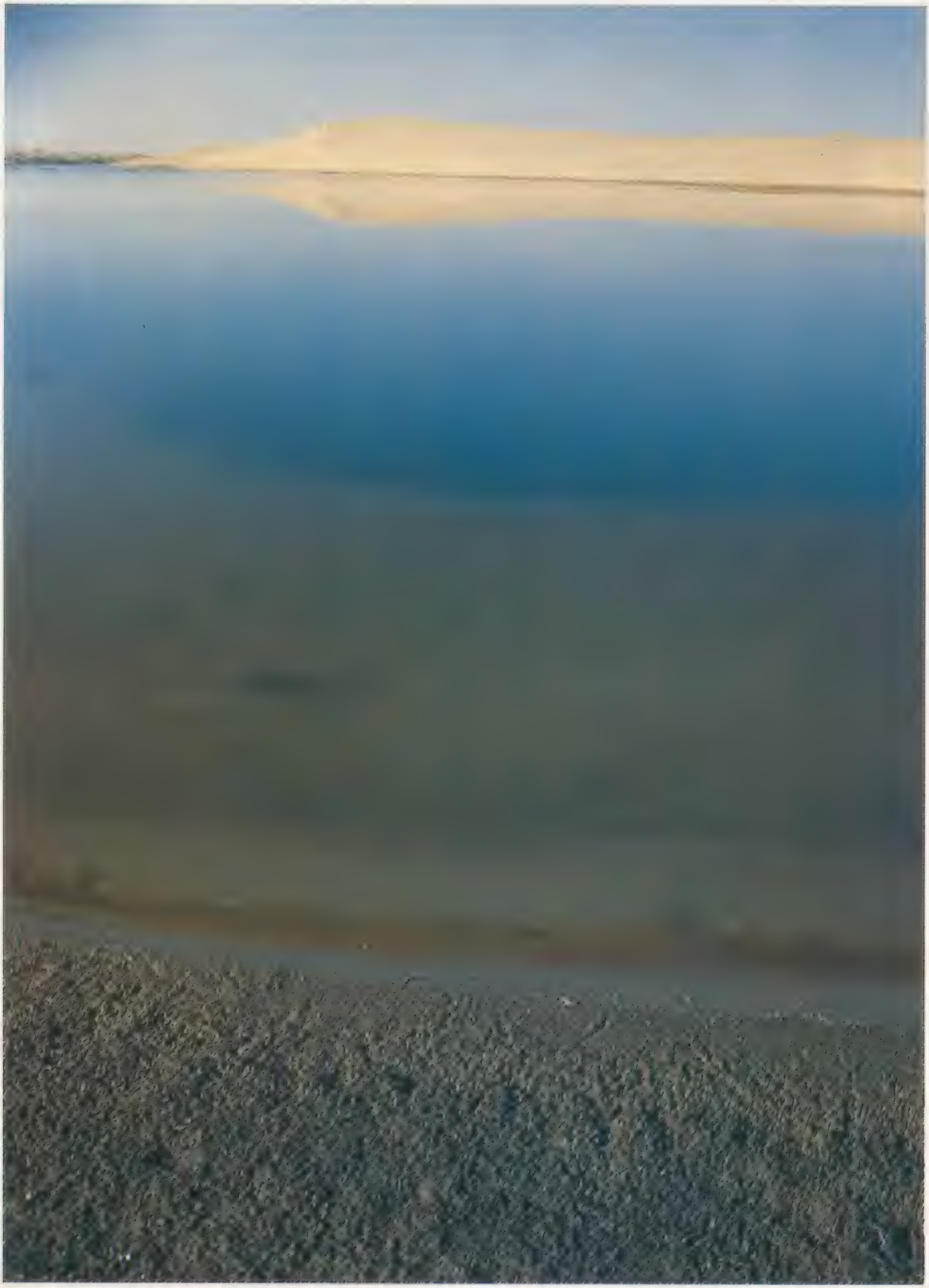
610. К. Н. Редько. У моря. Мари-Луиза
Холст, масло. 117×90
Приобретено у Т. Ф. Редько в 1985 г.

611

613

612

614



АВАНГАРД, ОСТАНОВЛЕННЫЙ НА БЕГУ

Альбом

Авторы статей
Е. Ф. Ковтун, М. М. Бабаназарова, Э. Д. Газиева

Авторы-составители
С. М. Турутина, А. Б. Лошеньков, С. П. Дьяченко

Художники
С. П. Дьяченко, А. Б. Лошеньков, А. Ф. Сягин

Редактор **М. Н. Григорьева**

Технический редактор **Э. В. Малышева**

Корректор **Л. В. Денисова**

ИБ № 3064. Сдано в набор 03.08.88. Подп. в печ. 30.03.89. Формат 70×100 1/8. Бумага офсетная. Гарнитура журнальная рубленая. Офсетная печать. Усл. печ. л. 46,80. Усл. кр.-отт. 239,69. Уч. изд. л. 46,86. Тираж 30 000. Заказ 7823. Изд. № 2215. Цена 25 руб.
Издательство «Аврора». 191065, Ленинград, Невский пр., 7/9
Экспериментальная типография ВНИИ полиграфии Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 103051, Москва, Цветной бульвар, 30

Ms 103(2)6 —
Ms 100.022 —

Lib. 100.